

BBC 音乐导读 3

贝多芬 协奏曲与序曲

Beethoven Concertos & Overtures

Roger Fiske 著

龙 治 芳 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

贝多芬：协奏曲与序曲/（英）菲斯克（Fiske，R.）著；龙治芳译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第3册）
ISBN 7-80611-640-0

Ⅰ.贝… Ⅱ.①菲… ②龙… Ⅲ.①贝多芬，L.V.（1770～1827）-协奏曲-音乐欣赏②贝多芬，L.V.（1770～1827）-序曲-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第23912号

BBC 音乐导读 3

贝多芬：协奏曲与序曲

Roger Fiske 著　龙治芳译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　鸥

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.25印张　69千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：7.80元

ISBN 7-80611-640-0/G·34



目 录



古典协奏曲

古典协奏曲是在贝多芬出生（1770年）前不久出现的一种大型乐曲，对他来说，协奏曲的新颖正是其最富魅力的特征之一。早期的协奏曲作品并不常在现今的音乐厅演出，不难作出这样的结论：这是由于巴赫十八世纪三十年代左右谱写的键盘乐协奏曲与五十年后莫扎特创作的同类作品之间存在着一条无法弥合的断层。从某种意义上说既有一条断层存在，但也有一桥相连，贝多芬对这一点的了解必然比我们今天更深刻。

然而就键盘乐协奏曲而言，在这一转变或过渡时期，最重要的要件就是钢琴的出现取代了大键琴（harpsichord）的地位。大键琴之所以不再受欢迎，其主要原因是它自身功能的欠缺，不能生动地表现乐曲力度的变化；也就是说无论你使用多大的力量弹奏，发出的音量大小总是一样。而它的竞争对手——钢琴却能一如其名（pianoforte），既可奏出弱音（piano），也可奏出强

音（forte）。此外，更由于大键琴的音量不足，难以与气势磅礴的管弦乐团竞奏，因而不是一件理想的协奏曲乐器，这也许是很多作曲家从未为其写过协奏曲的主要原因。巴赫父子虽然曾经写过这类曲子，但他们笔下的大键琴协奏曲实际上只是一种室内乐性质，而不是管弦乐；他们设定中担任协奏的“管弦乐团”，只不过由四五个乐手组成而已。

1749年，巴赫在谢世前不久曾见过并且弹过一架这种新式的钢琴，但他和亨德尔都未曾为这件新乐器作过乐曲。随着设计的不断改良，钢琴越来越具有商业价值，并且很快就使音乐出版商左右为难。如果在乐谱中标明乐曲演奏时要求力度对比，那么拥有大键琴的顾客就会弃之而去。在十八世纪最后的十年左右，由于家庭中拥有钢琴的数量仍然比大键琴少，因此出版商宁可把自己出版的键盘曲说成是大键琴曲，即使作曲者是专为钢琴谱曲时也是如此；凡是遇到大键琴不能表达力度对比变化时，也只得把表情记号删略不用。巴赫的小儿子J. C. 巴赫于1762年左右来到伦敦后不久就出版了他的Op.1，一套包括六首“大键琴”与弦乐合奏的协奏曲，直到十八世纪七十年代他发表第二和第三套键盘乐协奏曲时，在英国才有足够数量的人为了弹奏所谓“大

键琴曲”（cembalo）或“钢琴曲”（pianoforte）而购买钢琴。此时出版商的乐谱封面标题上才不再使用大键琴这个词（或法语或意大利语中与此意义相同的词）。贝多芬的早期钢琴奏鸣曲（Op.2），其中明显的含有大键琴根本无法奏出的突强（sforzandi），却仍以“大键琴或钢琴曲”的名义发表。

贝多芬长大成人之时正值此一社会演变时期，家庭中一种乐器被另一种乐器所取代。他深知因循守旧的波昂人对大键琴衰落的哀叹。正因为如此，贝多芬迫切地要去拓展大键琴之后的键盘乐器那种可能产生令人振奋的强烈演奏效果。他从一开始就不遗余力地发掘这一新型键盘乐器的演奏手段，而用大键琴是不能奏出的；他大量地使用力度对比，从某种程度上讲这是对不久的过去的一种背叛。他是第一个从未谱写过大键琴乐曲的大作曲家。比他年长十四岁的莫扎特年轻时曾谱写这类乐曲，但在其成熟期写下的每首键盘曲都是钢琴曲。完全可以说，第一个使钢琴协奏曲日臻完善并成为一种令人满意的艺术形式的正是莫扎特。十八世纪八十年代，他在贝多芬还是个十几岁稚童时谱写的乐曲都是古典精品中的奇葩。然而，贝多芬为使协奏曲成为音乐会上引人注目的曲式所付出的心力还比莫扎特多。

诸如维瓦尔迪（Vivaldi）和巴赫这些已故巴洛克作曲家所写的协奏曲常以一段相当长的篇幅作引子。乐章的主题有时长达十六小节，起始均由管弦乐团演奏。中间乐段为独奏的音型经过段，乐曲中不时出现管弦乐器用各种有关调性奏出的主部主题。经过段带有一种对比成分，但缺少令人难忘的曲调。巴赫在他的《双小提琴协奏曲》中开了创作之先例，在同一乐章中首次使用了两个对比性主题。

至1760年，对比性主题在交响曲和协奏曲的创作已成为定式并习以为常了，但是，这两种乐曲在结构上并无多少雷同之处。例如交响曲的第一和（有时）最后一个乐章为二段体，乐章中部有反复记号，要求将呈示部主题重复再现。与之迥然不同，协奏曲一般没有反复记号，因为在巴洛克乐曲模式中就无此记号。作曲家们把管弦乐的引子拉长，以容纳对比性主题，然后由独奏乐器自由反复地演奏引子的曲调。从某种意义上说，呈示部两度出现，但两次呈示在细节处理上却差异颇大。贝多芬受莫扎特的影响，有时在独奏呈示部中引入一个在乐团呈示部中不曾出现过的重要的新主题。更不多见的是，他让管弦乐团奏出一个只在再现部中才会再次演奏的对比性主题。在个别情况下，如莫扎特的《A大调

小提琴协奏曲》，两个呈示部似乎并无多大联系。独奏呈示部后面的乐团演奏常为属音，即音阶之第五度音，并由此引出独奏乐器一展其琶音和急奏技法的自由转调乐段。大约在1775年以前，人们认为，这本身就足以引起人们的兴趣，但后来通常由乐团在音型经过段之后恬静地奏出主部主题的乐段。其效果与交响曲的发展部相似，但在协奏曲中，主题的发展却属于独奏乐段。这段音乐导入带有所有主题的再现部，通常是在主调上。随即在休止符之后，进入由独奏乐器即兴演奏的华彩乐段；这个乐段最后在一个长颤音上延长，以此提示乐团作好准备进行最后的全奏。

协奏曲的结构非常复杂，绝非一蹴而就，从J. C. 巴赫的三套键盘乐协奏曲即可看到其逐渐发展、日臻完善的轨迹（前辈的这些协奏曲在很大的程度上，成为莫扎特创作钢琴协奏曲仿效的模式，而莫扎特的钢琴协奏曲在很大程度上，又影响到贝多芬钢琴协奏曲的创作）。在J. C. 巴赫键盘乐协奏曲Op.1中，六首曲子中有两首的开头都与交响曲一样，所以乐章均由两部分构成，每个部分都要重复演奏。任何第一乐章都没有定义明确的第二主题。但在写于贝多芬出生那年的Op.7套曲中，第二主题不仅明显存在，而且已具有“阴性抒情风

格”（feminine lyricism），第二主题的这种特性维持了一百多年。巴赫有时也将此种曲调放在独奏呈示部中，在他如此安排时，此曲可以说就一定有两个第二主题，理由是乐团呈示部已经有了一个第二主题。对于这样的乐章，不如说有一个第二主题群更加切合实际。

莫扎特刻意把他的协奏曲的乐团呈示部放在主音上，由此而创立了一种传统的艺术手法。J. C. 巴赫经常采用相似的手法，但他有时像海顿（Haydn）在《D大调钢琴协奏曲》和贝多芬在其早期作品（十四岁时谱写的《降E大调钢琴协奏曲》和《c小调协奏曲》（Op. 37）中所做的那样，在两个呈示部中都用转调的手法奏出第二主题。贝多芬在《c小调协奏曲》第一乐章中的表现更加成熟；诚然在《降E大调协奏曲》中亦是以管弦乐奏出第二主题。贝多芬很仔细不把调性定得太死，随即让乐团用主调再次演奏这一相同的曲调。托维（Tovey）❶ 认为，贝多芬在这点上几乎犯了一个错误，但他的作法事实上与J. C. 巴赫在其《降E大调协奏曲》Op.13，No.6中所做的颇为相似。

J. C. 巴赫总是将第一主题，即乐团开始时演奏过

---

❶ 《音乐分析论集》iii（伦敦，1936年）第71页。

的主题，让乐团的首席乐手演奏。莫扎特则喜欢把新的略带即兴风格的乐段交由他的首席乐手演奏；经常是要奏完十几个或更多的小节之后，才会再次回到第一主题。在J. C. 巴赫的《伦敦协奏曲》中，只有一首在两个呈示部之后的自由转调乐段中有某种主题性的发展部；这在莫扎特十八世纪八十年代之前的协奏曲也很少表现主题性发展部。

慢板乐章在构思上要比第一乐章简单得多，常使人联想到歌剧的咏叹调，只是独奏乐器代替了人声独唱。乐章开始可由管弦乐团演奏或是由首席乐手演奏，在乐章结束之前，还可由独奏者即兴演奏一段华彩乐段，当然，它应是一个短小和富于表现演奏技巧性的乐段，而不像第一乐章那样漫长华丽。

古典协奏曲不同于交响曲，从未扩大成四个乐章，这无疑是因为典型的巴洛克协奏曲只有三个乐章。莫扎特的早期协奏曲作品有时以一个小步舞曲风格的乐章作为终曲乐章，或者是在乐曲中部安排一个小步舞曲插段，但在其成熟时期创作的乐曲中则摒弃了这种创作手法。贝多芬也从不把小步舞曲视为协奏曲的合适曲式，他的协奏曲终曲大都采用了回旋的形式，一般由首席乐手引导奏出主部主题。

在二十世纪，人们已经认为交响曲是“最高的”器乐演奏形式，而协奏曲不论多么优美动听，在某种程度上都略逊一筹。认为“表演艺术与绝妙的创作美感是互不统一”的看法与这一理论有所联系，但这并不是莫扎特所欢迎的那种理论；贝多芬年轻时亦如此。对于莫扎特来说，协奏曲是一种比交响曲更为丰富多彩的形式。这位作曲家谱写的协奏曲多半都由他自己弹奏，所以往往对把握协奏曲的演奏更是得心应手。在贝多芬时代，作品的演奏方式不外是在宫廷或官邸里由私人乐团表演，再就是在社会的赞助性音乐会上临时拼凑起来的乐团献艺，当然，必须强调的是，符合现今标准的任何音乐会都是十分少见的。赞助性音乐会的组织者一般是作曲家本人，由他寻找赞助，抄写全部或大部分分谱，以及付给演奏者酬金，余下的利润归自己所有。由于演出不需要乐团指挥，因此协奏曲是惟一能使作曲家（即现场独奏家）把注意力集中在自己身上的一种演出方式。他在开始演奏前先用手势或提琴弓子确定出演奏速度，如果乐团的拍子仍然把握不定时，便和乐团一起演奏呈示部。狄特斯多夫（Dittersdorf）这位优秀小提琴家所写的协奏曲几乎都是小提琴协奏曲，而杜塞克（Dussek）是一位杰出的钢琴家，他写的都是钢琴协奏曲。相对来

说，海顿谱写的协奏曲不多，因为他对自己的演奏能力信心不足。我们还可看出，当贝多芬意识到自己的失聪使他无法再弹奏钢琴协奏曲时，便不再谱写这类乐曲了。

莫扎特很可能是最早不参与演奏自己谱写的器乐协奏曲的作曲家之一。由于他的一位友人请他写这类曲子，他便始终不渝地这么做了。在他为施塔德勒（Stadler）谱写《竖笛协奏曲》时，他并不指望得到任何稿酬，但这样一首作品肯定会被演奏并被人们听到，这对他来说诱惑力就足够大了。

十八世纪从未曾有过协奏曲总谱出版；由于没有任何现代意义的指挥者存在，故不需要一套详尽无遗的总谱。学生只有自己动手把分散的乐曲汇集起来组成一个总谱，或设法借到手抄本，才能学到他欣赏的那首协奏曲的管弦乐配器法。我们绝不可夸大那个时期一首作品对另一首作品的影响。贝多芬当然熟悉莫扎特的《d小调钢琴协奏曲》，他为此曲谱写了华彩乐段。但他很可能仅熟知由钢琴弹奏的乐曲部分；他极少有机会能听到管弦乐团演奏这首作品。

早期的钢琴协奏曲

1784年，贝多芬谱写其早期作品《降E大调钢琴协奏曲》时，他很可能从未见过莫扎特任何一首协奏曲。他谱写的这首乐曲只是作为一首钢琴独奏曲流传至今，其中管弦乐团演奏的部分都包含在钢琴曲中。乐谱中没有任何符号表示钢琴独奏时乐团在做什么❶。贝多芬的父亲在乐谱的手稿上特意注明《路易·范·贝多芬谱曲，时年十二岁》，事实上贝多芬当时是十四岁；他的父亲不顾事实，无非是希望这孩子能被世人承认是一位神童。然而，正如这首协奏曲所表明的那样，当时的贝多芬仅仅只是个钢琴技术娴熟的少年而非莫扎特式的神童。钢琴部分很困难，而音型俗套太多，这使人们怀

---

❶ 这首乐曲已由黑斯（Willy Hess）改写，现存有其版本的奥伊伦堡袖珍总谱。于1943年进行首次公演，费舍尔（Edwin Fischer）担任独奏。

疑，他是不是真的在下功夫创作具有“钢琴特点”的乐曲。无疑，管弦乐团的作用在当时没有受到他多大注意。慢板乐章写得不好，但终曲却含有一个令人愉快的海顿式的主题，用小调表现的第二主题激越振奋。以后我们会发现，后者几乎是贝多芬每首协奏曲中回旋曲所共有的一个特征。在乐曲的独奏部分中有着大量力度性的对比，反映了贝多芬未来的创作风格。

海顿在赴英国途中经过波昂，人们向他推荐贝多芬的音乐作品，给他留下很深的印象，于是他答应返回维也纳后为贝多芬讲课授业。科隆的选帝侯当时也在那里，并主动资助贝多芬接受教育。讲课开始于1792～1993年，海顿随即意识到他的学生正面临不应有的严重经济困难，便致函选帝侯，请求他对贝多芬提供更慷慨的帮助；为证明贝多芬学有长进，他还随信寄出了贝多芬的一首双簧管协奏曲和一些其他作品。选帝侯在复函中说，这首协奏曲及大多数其他作品均系贝多芬离开波昂之前所作，因此他不能提供比他此时得到的更多的资助。其间他和他的侍从还把协奏曲弄丢了，但主题得

幸保存了下来[1]。贝多芬在离开波昂之前还写了一首《C大调小提琴协奏曲》，他当时可能只完成乐曲的第一乐章，这首作品大部分的乐谱保存至今[2]。毋庸置疑，贝多芬是应选帝侯在波昂的管弦乐团之邀才写这两首协奏曲的。

贝多芬在其成熟期之初所写的钢琴协奏曲较交响曲为多，若非他双耳失聪，可能会和莫扎特一样终生坚持不懈地创作，因为他偏爱这类乐曲。将在本章讨论的三首协奏曲有许多共同的特点。最有趣的或许是每当贝多芬想要一个轻柔的阴性主题时，他总是下意识地选择同一个节奏。以下引用的四个例子中有三个是第二主题，人们会发觉到，“d”其实是“b”和“a”的混合体。

---

❶ 这些主题印行于泰尔（A. W. Thayer）《贝多芬生平》一书中（由福布斯〔Elliot forbes〕修订和编辑，普林斯敦，1964年），i，第126页。

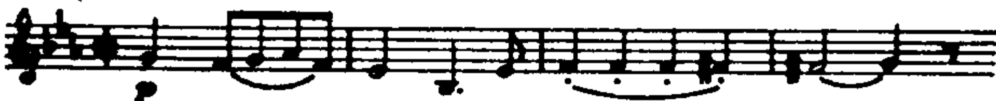
❷ 印行于希德梅尔（Ludwiy Schiedermair）撰写的《青年贝多芬》（莱比锡，1925年），第427～478页。

谱例 1









后接四个八分音符的二分音符看起来可能太司空见惯，无须评说，但是，这种节奏事实上在贝多芬的早期钢琴奏鸣曲和他最早的两首交响曲中，以及海顿首次访问伦敦时创作的六首交响曲中，均不曾作为正主题出现。

《降 B 大调第二号钢琴协奏曲》，Op.19

海顿 1792 年夏末从伦敦回来时，很可能给贝多芬看过他在那里谱写的六首交响曲（第九十三～九十八

号)；如果情况确是如此，贝多芬就一定会带着浓厚的兴趣研究这几首作品并从中获益匪浅。当贝多芬完成他第一首完整的钢琴协奏曲，即《降 B 大调第二号钢琴协奏曲》Op.19 时，正值海顿第二次出访英国之际（由于这首协奏曲迟至 1801 年才公开发表，故产生了令人误解的编号和作品号；其创作日期大致可追溯到《钢琴奏鸣曲》Op.2 的创作时期)。贝多芬在 1795 年 3 月举行的一次音乐会上首演过这首作品，三年之后又在布拉格再度上演，这时他对该曲作了大量修改。后来，他坦率地承认，这并不是他的佳作，即使如此，它仍是一首富有趣味的作品。

海顿和贝多芬再次见面时，两人发生争执，此后贝多芬力图摆脱这位老师对他的影响，但在他谱写这首《降 B 大调钢琴协奏曲》时，尚无理由这么做。事实证明，这是他写的最具有海顿风格的作品。就连总谱的写作也可能反映了海顿对他的影响，因为这是贝多芬惟一一首不使用竖笛的重要管弦乐作品。此时的海顿对此类乐器更有一种莫名其妙的厌恶。贝多芬可能也在看莫扎特的最后一首钢琴协奏曲 K.595，因为两首协奏曲有着相同的调式，而且也是为同一个乐团演奏而谱写的。莫扎特在成熟时期创作的钢琴协奏曲几乎无一不使用小号

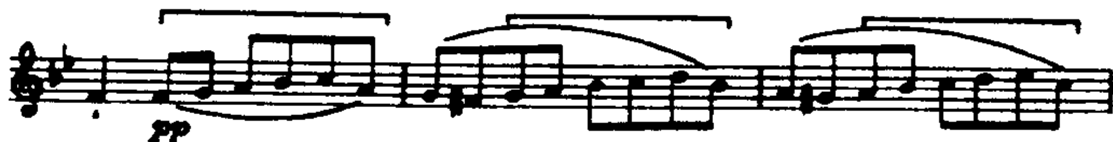
和鼓，但这首作品却不然，贝多芬的 Op.19 也没用。两首作品的第一乐章的第一主题都表现了对比思想；贝多芬的《第二号钢琴协奏曲》是以此开始的：

谱例 2



第一小节看上去就像海顿的一个缓慢序奏的开头，但演奏速度却相当快。贝多芬在安排主部主题时借用莫扎特的创作经验，如果这能以普通和弦的音符为基础的话，就将更适于用在发展部的音型经过句中。据证明，贝多芬的下行琶音与莫扎特的上行琶音一样作用甚大，前者的特色是节奏明快。此外，贝多芬从第三小节标示出的乐节中衍生出大量旋律。这旋律安排得细微周到，极易打动听众，同时其发展部也因此而清楚易懂，虽然可能要听数遍方能欣赏以下模进的关联。

谱例 3



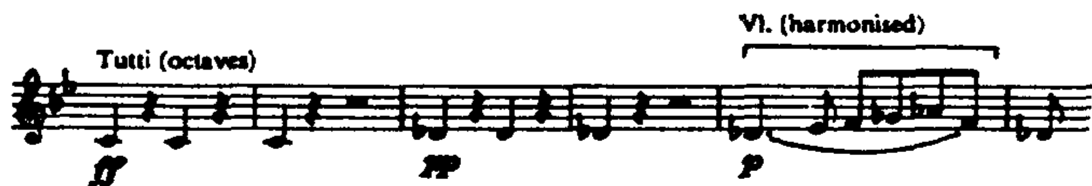
然而，听众可能不会注意到以下旋律（第 23 小节），因为作曲家本人仅仅把它当作次要部分加以处理。

谱例 4

我怀疑贝多芬是否是第一个对自己谱写的曲子加以回顾的作曲家，试图从中找出自己可进一步发挥而过去未曾考虑到的细微部分。他通常一开始就预感到某个主题在以后还可能出现（谱例 2），在这种情况下，他总是周密地“加以移植”，但有时，他把一列音符从前往后插入某个转调的经过段，仅仅是为了这些音符以后有可能再现（谱例 4）。在后一种情况下，他已谱出的乐句根本没有移植，而只有细心的乐谱读者方能发现其原有位置。

然而，从总体上说，这首《降 B 大调钢琴协奏曲》的第一乐章简单明了。贝多芬在确定谱例 2 之后，立即让弦乐奏出一个在再现部才会重复出现的优美的莫扎特风格的乐句。他在该协奏曲的第三十九小节首次显示出他毕生对调性突变的偏爱。

谱例 5



他很可能是从海顿的《第九十三号交响曲》（末乐章的165小节起）或《第九十六号交响曲》（第一乐章的129小节起）照搬了“移高半音”这种引人注目的技法。在此之后，他围绕降 D 大调，迅速使乐曲通过降 b 小调重新回到主调降 B 大调。他和莫扎特一样，用几小节新的即兴式音乐引入钢琴，对这几个小节，他将在钢琴再次出现在发展部时加以重复。还有和莫扎特相似的是，他在钢琴呈示部（谱例 1a）中多次回到他最喜欢的第二主题，即使这些乐曲素材在前面已经听到过，他仍然使用突然下滑至降低到大三度的调性上这种他乐于使用的方法，或以展示钢琴力度的办法来使其产生清新感；第一百六十一小节之后的经过段听起来技法老练，可能要参看追溯到1789年的修改本。
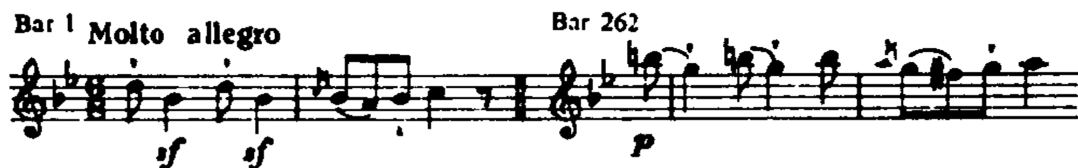
这个慢板乐章实际上是以海顿《羔羊经》（Agnus Dei）的节奏形式开始——也就是说，最初的两个小节是海顿在为其弥撒曲的歌词谱曲时常采用的形式。的

确，他有时在纯粹的器乐乐章开始时采用这种节奏——举例而言，贝多芬可能不曾熟悉的《第八十七号交响曲》的慢板乐章和他可能十分熟悉的《第九十八号交响曲》的慢板乐章。在贝多芬时代一种常见的做法是，当一个慢板乐章旋律在后面再次出现时，独奏钢琴以增加即兴自创的装饰性急奏和颤音的方式将它加以突出。在作曲家本人担任独奏时，此法效果尚佳，但在由他人担任独奏的情况下，效果甚糟。为此，在这首《降 B 大调钢琴协奏曲》的慢板乐章中，贝多芬特意谱写了华彩乐段以防止其他钢琴家在演奏主部主题再现之时（第 37 小节）破坏了乐曲的效果，这些华彩乐段是如此之精心策划，自此之后，人们不会再想要增加更多的东西。接近尾声时，贝多芬使乐团停止在常常会引出一个华彩乐段的六四和弦（6/4 chord）上，此后在总谱中所谱写的却是一个人们所谓的非华彩乐段。钢琴家演奏至此不须再即兴发挥以显露其技法，但必须“富有感情地”弹奏单线进行、极其简单的慢音符。这在演奏中令人折服之至的情况不多，但其背后的构思却具有独创性。然而，不敢断言这种柔板（adagio）就是贝多芬较有趣味的慢板乐章之一。

最后的回旋曲旋律欢快、节奏独特。这或许是他在

1798年修改而成，因为第二百六十二小节中出现很平淡乏味的形式，看来就像是因疏忽而未作修改的样子。从草稿上可以看出，回旋曲的主题原来贯穿于整个“乏味的”节奏之中。

谱例 6



贝多芬可能是从莫扎特的《协奏曲 K.595》（第三乐章，198小节起）得此节奏，整个乐章因此节奏而变得激烈。主要的对比性插段有着很高的独创性，因为迷人的主题的结尾用的不是它开始时的调性。这在后来成了一种特别受人青睐的手法，而且从未不尽人意。毫无疑问，《第七号交响曲》的诙谐曲主题采用的正是与这一协奏曲主题完全相同的 F 大调转为 A 大调的方法。贝多芬在乐曲接近尾声时（299小节起）极有兴致地提前采用了他后来在《田园交响曲》（Pastoral symphony，慢板乐章，第 13 ~ 15 小节）谱写的旋律。

贝多芬在刚开始动笔写这首协奏曲之前，曾为钢琴与乐团谱写了另一首《降 B 大调回旋曲》，并一度曾打

算用它作为终曲。
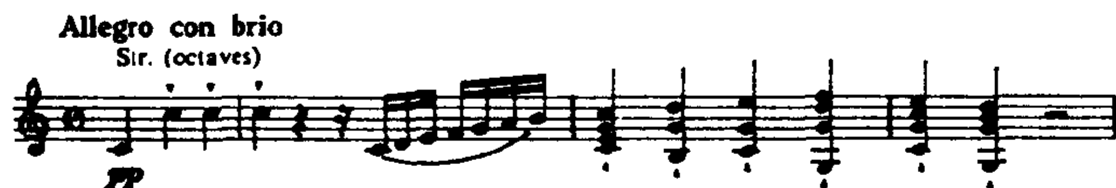
大约于 1808 年，贝多芬意识到他将不得不让他的学生来演奏他的钢琴协奏曲时，他便为这些协奏曲谱写了华彩乐段。这些华彩乐段无一不带有他那所谓“中期”的更趋成熟的风格，即一种与这首《降 B 大调协奏曲》不一致的风格。然而，钢琴家们都很乐于演奏贝多芬为这首《降 B 大调协奏曲》第一乐章所谱写的华彩乐段，因为此乐段可以与其他人所写的任何华彩乐段相媲美。它由第一小节和半个乐章的赋格段开始（谱例 2）；附点节奏相同，但琶音音型采用上行而不是下行。产生于第一乐章的其他主题在后面推出，钢琴曲的力量不同凡响。此曲之后用以结束这个乐章的六个小节管弦乐，听起来却索然无味。

《C 大调第一号钢琴协奏曲》，Op.15

1798 年，贝多芬在布拉格首演的另一首钢琴曲是此后不久就公开发表的《C 大调第一号钢琴协奏曲》Op.15，虽然此曲的创作时间比《降 B 大调协奏曲》晚三年。与后者相比，这首作品的篇幅更长，而且更为人们所肯定，是一首感人的成功之作。正如他的所有早期

协奏曲一样，贝多芬亦以一个在后面易于发展的简单主题为开端：

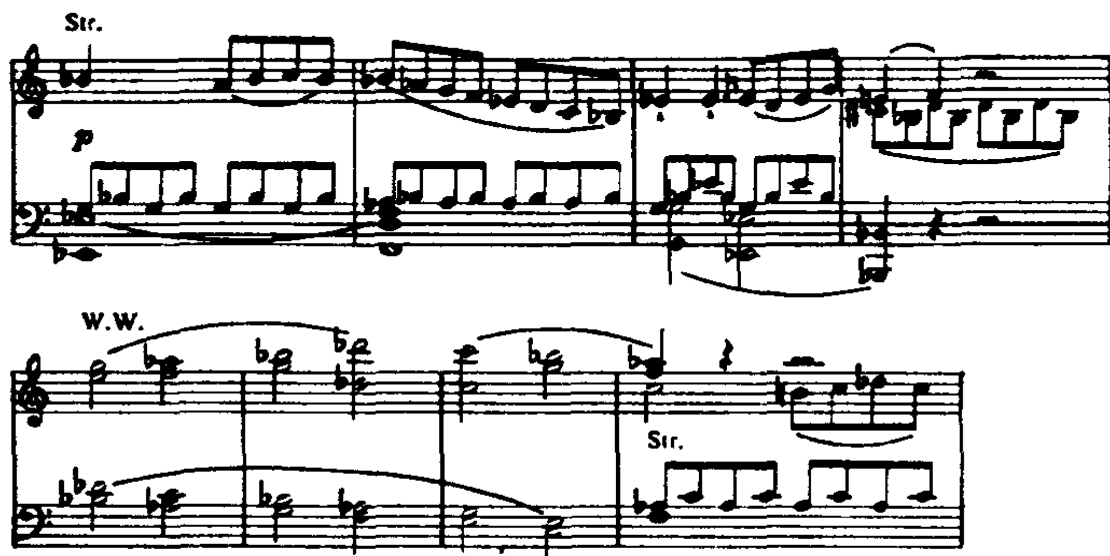
谱例 7



该主题采用八度跳进和长短短格（dactylic）节奏形式，易于识别，但就其本身而言不是十分有趣味的。贝多芬以非常平静的曲调开始，设法尽可能地增强吸引力；缓慢的前奏往往比响亮的前奏更容易吸引听众的注意力。接下来的乐曲具有一种能揭示整个乐章特征的精确性，但贝多芬在此后创作的协奏曲中更喜欢采用一种结构层次丰富，既有助于展开又优美动人的主部主题。

正如在他所有早期的协奏曲中那样，贝多芬总想改变其乐团呈示部第二主题的调性；响亮奏起的乐声表明它将出现在主音上，但它却是以降 E 大调形式出现，出人意料。贝多芬意识到他绝不能在这里定下这样一个有碍欣赏规律的调性，故在仅仅四个小节之后他启用木管乐和弦自行作了改变，将乐曲提高一个全音到 f 小调上：
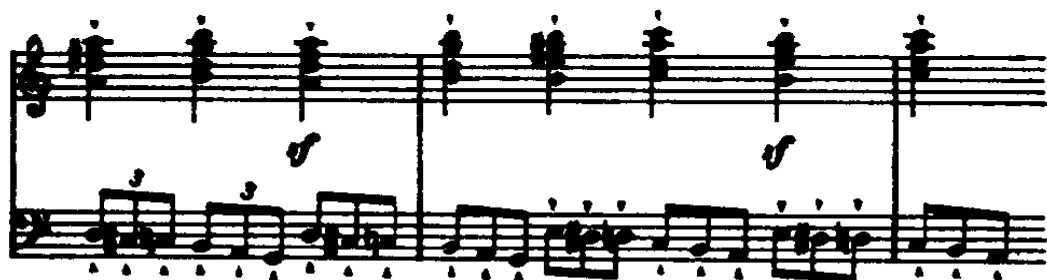
谱例 8

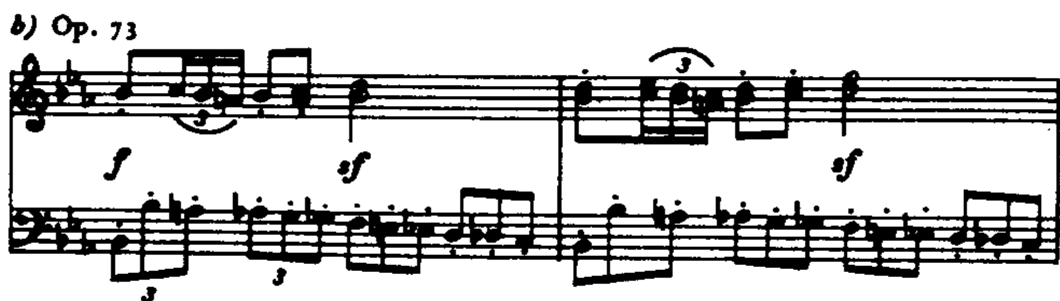


接着，他又一次开展其第二主题，并再次仅仅安排四个小节，此后让木管乐器像前面一样产生推进的作用（我们会看到贝多芬在《柯里奥兰序曲》〔Coriolan Over-ture〕中为了移高一个全音而重复第二主题诗，使用了完全相同的和弦）。他巧妙地把各种主部主题糅合在一起，以此继续奏出其乐团呈示部；第一主题八度跳进逐渐变为第二主题的下行音阶，只有在卡农曲中才可达到这种效果。最后出现了一个特意为法国号和小号设计的主题，此主题甚至比非常简明的第一主题更具军乐效果。

如同在《降 B 大调协奏曲》中那样，钢琴手加入其中演奏几个轻柔而无关紧要的小节，这些小节按预期安排引出第二呈示部。当第二主题在属调（G 大调）上出现时，我们意识到，此前提供给我们的只不过是一种暗示：既然现在没有必要让它转变调性，它便有可能发展为形式优美、令人难忘的乐曲，其轻柔的抒情风格亦因乐章之中如此多的乐曲都颇有轻松的特点而更受人喜爱。既然铜管不能在新的调式吹奏军乐主题，贝多芬便把它交给木管乐器来演奏。任何一个出现在第一呈示部而不出现在另一呈示部的第二主题是不存在的，但钢琴演奏产生的力量靠的是一些在《皇帝协奏曲》（Emperor Concerto）第一乐章（第 184 小节）也曾出现过的那种类型的新的左手三连音：

谱例 9





贝多芬常常采用三连音来增强力度感。由钢琴稍后演奏的半音变换的经过段一定使布拉格听众大惑不解，但它在今天却给人带来快感。常见的管弦乐团齐奏在面临结束时，有一个由 G 大调转为降 A 大调的海顿式的“级进转调”（side-stepping key changes）（257 小节起），然后用钢琴尽情地奏出一个比一般在发展部中更为轻柔的音型段，与此同时乐团毫不喧宾夺主地以谱例 7 伴奏。贝多芬在该乐章的末尾写的华彩乐段达三个之多，其中第三个最长且最优美。他采取传统上用来结束华彩乐段的那种颤音，使演奏逐渐减弱下来，从而两度迷惑听众，他却继而奏起其他音乐。在华彩乐段真的要结束时，却没有一个颤音出现，但他细心入微地提供了这个小节休止符，使钢琴手有时间引入管弦乐团。

在贝多芬的所有协奏曲中，这个慢板乐章的篇幅最长，它那连绵不断的轻柔和谐的旋律不同凡响。钢琴与管弦乐团共同演奏完主部主题（谱例 1c）之后，这位

作曲家立即，或许是漫不经心地，让钢琴奏出第一乐章的第二主题，节奏略有改变（第 18~19 小节）。钢琴曲带有一种随着乐章的展开而愈使人联想到夜曲般柔和的抒情式自由风格，其结束部分与表面上相似的降 B 大调慢乐章的最后部分相比，更加动人心弦，无与伦比。

但是，与所有早期协奏曲一样，最后乐章的回旋曲是三个乐章中最成功的一个。主部主题活泼但冗长，当人们认为应该结束时，它依然如流水潺潺不息；贝多芬在“快板”（allegro）速度记号之后再加上“诙谐地”（scherzando）一词，表明他是以幽默谐趣为目的的。他的这种旋律许多都取自他写于 1791 年，但从未打算公开发表的乏味的《降 E 大调钢琴三重奏》的第一乐章。将这平平淡淡的音乐改造成具有不可抗拒的诱惑力的乐曲是一个小小的奇迹。贝多芬在带有优美的弱拍重音的对比主题之后，采用了他那突然将调性降低一个大三度的得意手法。在一百三十小节前后出现了一些迷人的转调，乐曲以“向上移高半音”进行，这与《第一号交响曲》的“小步舞曲”中的手法颇为相似。在主部回旋曲主题再次出现之后，小调调性中有一个第二插部，此曲很可能使人联想到“土耳其式”音乐；每个小节的含意都活泼向上。乐曲持续不断——有近六百个小节——不

过每小节都很短。此乐章的安排肯定是十分周密，但这一点在热烈奔放的最后定稿的乐曲中却并不明显。

《c小调第三号钢琴协奏曲》，Op.37

这首《c小调钢琴协奏曲》是贝多芬延迟公开发表而造成作品编号不实的又一个例子。乐谱手稿上的创作年代为1800年（紧接在《第一号交响曲》和《弦乐四重奏》Op.18之后），但首演时间则是1803年4月。当时贝多芬正打算举行一场时间长得出奇的赞助性音乐会，除再次上演《第一号交响曲》以及其他作品外，还将首次上演他的神剧《基督在橄榄山》（Christus am Ölberg）、《第二号交响曲》以及由他担任独奏的《第三号钢琴协奏曲。显而易见，钢琴部分没有完全写入乐谱，贝多芬大都是凭记忆演奏的。一年后，他必须把这些音符写下来，供他的学生——为此曲提供华彩乐段的里斯（Ferdinand Ries）上演之用。目前常听到的由贝多芬本人谱写的华彩乐段很可能创作于1808年之后。

正如g小调对于莫扎特一样，c小调对于贝多芬来说是一种令他遐想联翩引起共鸣的调式。许多作家都注

意到，贝多芬的所有 c 小调作品中存在着某种情感上的一致性。通常，这些作品使人联想到这位人生坎坷的英雄，精力充沛，无所畏惧。然而，在贝多芬三个按传统划分的音乐创作时期之间有着明显的差异，而这首《c 小调钢琴协奏曲》就其主要特点而言，属于早期作品。和该作品关系密切的与其说是《第五号交响曲》，倒不如说是《钢琴奏鸣曲》Op.10，No.1 和《弦乐四重奏》Op.18，No.4。在以下恬静的前奏中有一种抑制的激动情绪：

谱例 10



第 3、4 小节肯定是一开始就已筹划妥当，并考虑到了定音鼓。他随即将谱例 10 置于降 E 大调，这个 c 小调的关系大调上（小调作品中常见的对比调），并以此持续了四十个小节，在这个时候他已推出第二主题（谱例 1d）。

钢琴如此迫不及待地进入第一主题，以致于三次快速的上行音阶就足以成为前奏。正如在 C 大调的第一

乐章中一样，全部主题都出现在两个呈示部中，而这两个呈示部又因其调式安排相差无几，而比大多数协奏曲第一乐章的呈示部更具相同性。和他以往的协奏曲相比，钢琴部分的演奏难度更大，而在发展部中却受到不同寻常的限制，令人不解。在此处，“定音鼓动机”是最显著的，然而这个动机却很少在定音鼓上出现。在再现部中，贝多芬精确地重奏第一主题，抒情的第二主题在C大调上出现，听起来很明亮。人们曾经假设，独奏者弹奏完一个冗长的华彩乐段之后一定会累得精疲力尽，在管弦乐团奏完这一乐章时需要休息一下。可是，贝多芬在这首《c小调协奏曲》中却让钢琴手一直连续演奏到底。就我所知，这种情况在任何第一乐章中都是绝无先例的。这是一个比他以往尝试过的更长、更有趣的尾声。它以恬静的曲调开始，最后用定音鼓使此曲名闻遐迩，真乃神来之笔。

这一慢板乐章看上去令人望而怯步，因为贝多芬选择的拍号是3/8，并因此使自己陷入大量六十四分音符之中，阅读起来也更加困难。八分音符的确十分缓慢，气氛宁静而激越。这个由三部分构成的乐章形式已是再简单不过的了。贝多芬在整个中间乐段独辟蹊径，让钢琴以恬静的、如行云流水般的琶音为巴松管和长笛的二

重奏进行伴奏。有些钢琴家很难想像，他们奏出的音乐竟然只不过是一种背景音乐，当钢琴家不退为背景时，巴松管的演奏可能很难听得到。钢琴在浪漫时期协奏曲中不时发挥一种“辅助作用”是司空见惯的，但是这在1800年却十分少见。

贝多芬为其慢板乐章选择的是E大调这个异乎寻常的调性，而独奏钢琴在开始时所产生的冲击即使在今天也会令人吃惊。为了终乐章回旋曲，他必须回到c小调上，而为了和前面慢板乐章相关联，贝多芬设计了一个强调“降A”（同升G）、“B还原”这两个音的主题，这是慢板乐章末和弦三个音其中的两个音：

谱例 11

这首回旋曲的气氛是矛盾的，激昂情绪的背后存在着一种隐伏的绝望之感；无疑，这也是主部主题之所以能如此引人入胜的因素之一。此主题奏完后，人们对于贝多芬下一步该做什么感到有些茫然，但他很快就确定了一个奔放的新的钢琴主题，在此主题中，右手下行跳奏一个音阶，左手纵情地弹奏柔和的对位声部。该主题的第三小节（第70小节）可能无意中成了主部主题第二小节的模仿。贝多芬在第二插段中转为降E大调并让竖笛吹奏一个听上去颇有几分舒伯特风格的曲调。他的创意此时已如脱缰之马，转瞬间，主部主题成为赋格形式，给整个乐曲注入了更大的力量。当赋格形式逐渐减弱，转为数次重复的G音时，贝多芬希望音乐修养高的听众会意识到此举是在为c小调的重现作准备。但恰恰相反，他却采用了海顿一再取得成功的手法，就是突然提高半音至降A（即升G），然后让钢琴进入这和慢板乐章相同的远关系调E大调（谱例12）。最后我们在本调上再次听到了开始的材料，但出人意料的转调却接踵而至，几乎一直延续到结束。

谱例 12

在这一乐章的尾声（coda），贝多芬情不自禁地表现出高昂的情绪和大调调性，而在此6/8拍中，主部主题深深地隐伏下来；与主部主题相似的动机并未超过一两个小节。贝多芬认为竖笛吹奏C大调会比c小调更困难（当时的确如此，但难度并不大），所以他把竖笛完全排除在尾声的演奏之外，以致这两位乐手只得在整个乐团卖力和欢快的演奏时，一声不响且略带尴尬地坐在那里。

弦乐协奏曲

对于贝多芬为小提琴和小型乐团创作的两首浪漫曲(Romance)，人们只知道它们谱写于1802年，其他就一无所知了；但两者却有着颇为相似的形式和奇特的风格，很可能都写于同一时期并出于同一目的。其形式是带有两个插段的简单的回旋曲；《F大调浪漫曲》带有一个较积极的尾声和较高音域的独奏部。两个同样的慢乐章的存在是很奇怪的事。很可能贝多芬早期曾把它们写为一个很长的练习曲的一部分，曲中普遍缺少明确的主旨似乎为此设想提供了证据，但更有可能的是，这是他应一位小提琴家朋友之邀所谱写的，由他人创作的一首协奏曲的替换性慢乐章。

1803～1804年的冬天，贝多芬对他曾频繁使用的传统模式的慢乐章产生了厌倦情绪。我们将在下文讨论的各首协奏曲，中间部分的乐音简短得超乎寻常。不仅协奏曲如此，之后依序创作的六首钢琴奏鸣曲中，有三首

没有慢乐章，两首只有一个简短的慢乐章。贝多芬一改以前的做法，时而谱写即兴慢乐章，如他为《华德斯坦奏鸣曲》(Waldstein Sonata) 所谱写的慢乐章（以代替原先较长的行板）——供晚期的两首钢琴奏鸣曲和《A 大调大提琴奏鸣曲》之用；时而（更经常地）谱写某种形式的变奏曲乐章。这两种不同的方法使他避免了慢乐章的大规模结构，这或许是他十分不愿应付的问题，因为此时他想写的是比以前要长很多的第一乐章。变奏曲形式被证明作用极大，使他从新的角度认识主题进而再创主题，使其惊人才华得到发挥。有时，他谱写一般所谓的传统变奏曲（找不到一个更贴切的词），如《大公钢琴三重奏》(Archduke Piano Trio) 及后来的两首钢琴奏鸣曲和大多数后期弦乐四重奏中的变奏曲。有时，他仿效海顿的一种手法，谱写出像《第五号》、《第九号》交响曲以及《a 小调四重奏》中有两个交替出现的主题的"双重"变奏曲。有时，他谱写出像《第七号交响曲》那样既含对比性主题又有变奏曲形式因素的乐章，令人好奇的是，《喜爱的行板》(Andante favori) 这个摘自《华德斯坦奏鸣曲》的一个乐章，是他对这种半变奏曲 (Semi-Variation) 形式所作的初次尝试。他偶尔还写年轻时代那种气势宏伟的传统形式的慢乐章，但在 1804

年前后他的态度无疑发生了变化，这一点在留存至今的各首协奏曲中尤为显著。

《C大调钢琴、小提琴与大提琴协奏曲》Op.56

贝多芬这首三重协奏曲大部分都完成于 1803 ~ 1804 年间，他在那个惊人的冬季成功地谱写了一系列辉煌杰作。11 月份，他已大致完成《英雄交响曲》（Eroica Symphony），此时他很可能已经动手谱写在当时是独一无二的钢琴、小提琴和大提琴合奏的这首三重协奏曲。《英雄交响曲》是一次伟大的突破性壮举；贝多芬在这首乐曲中打破传统的半小时交响曲的种种禁忌，并发现了用一种新的广阔空间和前所未有的长大段落形式谱写第一乐章的方法。他很自然地想以其他器乐形式尝试奏出这一新的风格。那年年底，他已完成《华德斯坦奏鸣曲》，并完成了这首《三重协奏曲》的一部分。这两首乐曲的第一乐章都是这一特定范畴中他曾试图谱写的最长乐章，而且这两首乐曲的长度都成了它们得到肯定的优点。这首《三重协奏曲》的完成时间，至今尚难确定。1 月，贝多芬中途告停，动手谱写歌剧《费黛里奥》（Fidelio），春季，他又得完成《英雄交响曲》总谱

的定稿。很可能，这首《三重协奏曲》过一两年后才全部写成。

这是贝多芬为他年轻的学生，那位一心想由他的私人管弦乐团上演此曲的鲁道夫大公，而创作的数首作品中的第一首。后来证明，这位皇子之一的大公是贝多芬始终不渝的赞助人；他曾是一位优秀的钢琴家，还演奏过（专门献给他的）《皇帝协奏曲》（Emperor Concer to），《三重协奏曲》的首演就由他本人亲自演奏钢琴，关于这一点人们是无庸置疑的。小提琴演奏者是一个名叫塞德勒（Seidler）的人，大提琴手是克拉夫（Anton Kraft），此人曾在海顿担任乐长的“埃斯特赫兹城堡”（Esterház）中担任首席大提琴手；人们曾一度认为，海顿最著名的大提琴协奏曲的谱写，有他一份功劳。贝多芬的总谱清楚显示，或是大公要他特别突出克拉夫，或是他本人愿意如此做，因为他对克拉夫的演奏佩服之至。首演在何时举行，无人知晓；但直到 1808 年 5 月之后才首次公演。
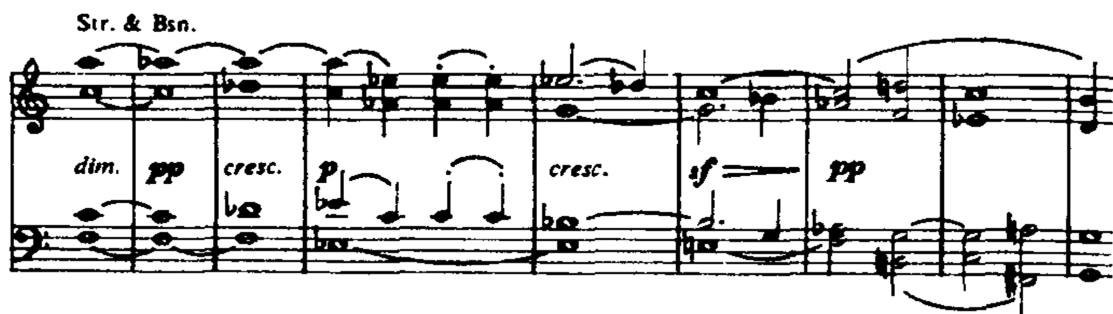
贝多芬在他的交响曲开始时通常都用一两个响亮和弦来吸引听众，但他的协奏曲的开头一般都是轻柔和缓的。这首《三重协奏曲》以大提琴和低音提琴奏出的一个极轻的旋律开始。主题位于谱例 15 的上方谱表，但

首先以低八度演奏。贝多芬几乎一刻未停立即用老式的“曼海姆”（Mannheim）式渐强（因曼海姆乐派的作曲家们在十八世纪五十年代喜欢用此手法而得名）将它奏起；其特征之一是，用八分音符的低音声部反复演奏相同音符。一个令人愉悦不已的动人主题就出现在这一热烈的曲段之后：

谱例 13

此段被融入一个神奇的经过段：
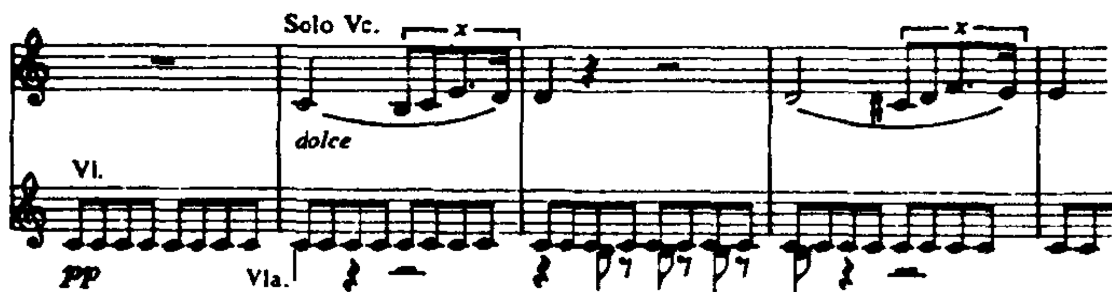
谱例 14



将此转入降 A 调的远关系调性，这在结构上并没有什么目的——因为贝多芬在音乐结束的时候又回到开头的调性——但却使感情色彩完善并给听众带来喜悦。这一经过段又被带进了另一个可能出自《第四号钢琴协奏曲》的以附点节奏形式出现的主题。此时，贝多芬在乐团呈示部即将结束之际，带给我们八小节用传统方式响亮奏出并重击主音和属音，其实这里有四小节也就足够了。然而，这仅是一种瞬间的失望。

正如在后几个乐章中那样，大提琴是第一个能够听得到的独奏乐器；伴之而起的 x 内的不协和音非常令人满意：

谱例 15



这是该乐章的主部主题，在轮到钢琴演奏时，大提琴手在最低音弦上以十六分音符拉奏钢琴手所谓的“阿尔贝蒂低音”（Alberti bass）不断发出咕哝声；这样起不了什么作用，克拉夫真应该让贝多芬想出一些更好的曲调来。然而大体上说来，独奏者的呈示蔚为壮观，主要音域宽广，调性的组合不落俗套，令人耳目一新。贝多芬为大提琴独奏保留了他谱写的最出色的旋律之一，让其在高音弦上奏得壮丽辉煌，而并不注意他应该保持在主音上。贝多芬从不在属音上安排预期的转调。而相反的，他更喜欢为第二主题群安排更多 A 大调的强烈对比音，这使他有可能把谱例 13 在原有基础上提高几度音而产生出强烈的音响效果。独奏以八小节颤音结束其呈示，这些颤音在乐谱上看起来单调乏味，但演奏时效果甚

佳；它们的演奏逐渐进入一种略带传统味道的全奏。

紧随此后的发展部的大部分音乐听起来颇像室内乐的钢琴二重奏，这没有什么不好，但木管乐器的伴奏部分计算有误。此部由谱例 15 中的 *x* 乐句构成，由于此句在下一小节的第一拍中毫无作用，演奏出来就不会产生任何效果。贝多芬以愉快的曲调（299 小节起）结束发展部，这已在《第三号钢琴协奏曲》（第一乐章，36 小节起）中用过。要安排一个三位独奏一起合奏的华彩段并不容易，贝多芬肯定乐意不作此安排，这是无须怀疑的。

对《华德斯坦奏鸣曲》仍记忆犹新的贝多芬，在长达十七分钟的第一乐章之后谱写了一个仅仅只有五分钟的慢乐章，这就达到了非常完美的境界。在构思精妙的大提琴独奏主题之后，有一个由木管乐器起奏，主要由小提琴独奏，大提琴伴奏的变奏曲。在变奏曲的整个演奏过程中，钢琴一直用轻柔、舒畅的曲调进行伴奏。尾声毫不停顿地进入以波拉卡风格回旋曲（rondo alla polacca）为标记的终曲。

对巴赫父子来说，波兰舞曲（polonaise）是一种名闻遐迩的舞曲，当时波兰的王宫在德累斯顿，国王同时也是萨克森的选帝侯，但在十八世纪九十年代，这种舞

曲风靡整个欧洲。它庄重典雅，热烈欢快，其独特的风格蕴藏在各小节慢三拍与刚劲有力的进行相结合之中。然而，在贝多芬的这首《三重协奏曲》中，主部主题反映得更完美的是抒情手法，而不是刚劲有力。第二个回旋曲插段常以小调形式出现，乐章在此率先使用了肖邦在贝多芬谢世不久后为钢琴演奏谱写的高雅的波兰舞曲：

谱例 16

Solo Vl.

p

pizz.

f Piano

这部分精彩极了。贝多芬仍以再现《第三号钢琴协奏曲》旋律（参看203小节起，及终曲）的方式使演奏返回到主部主题。此乐章的结尾写得太草率，可能是贝多

芬沉浸于《费黛里奥》的创作中，在大公要求无论如何要写完此曲时，兴趣索然所致。尾声（333小节起）亦失去了作品前面部分的丰采。虽然如此，这首协奏曲还是受到人们最为慷慨的褒奖。

《D大调小提琴协奏曲》Op.61

贝多芬在《三重协奏曲》中对大提琴独奏表现出的偏爱胜过小提琴独奏，但他在一两年后谱写《D大调小提琴协奏曲》时作了大规模的修正。这首作品可能在构想上不像《三重协奏曲》那样高雅，但它尽管创作时间极短却是完美无瑕的。贝多芬一等到这首作品完成，就在1806年12月23日举行首演（同时，他正在创作《第四号交响曲》并粗略地构想《第五号交响曲》）。首演时的小提琴独奏是克莱曼特（Franz Clement），此人二十六岁，是维也纳剧院乐团的首席，不久前刚担任《英雄交响曲》首场演出的指挥；贝多芬自孩提时期就认识他。据说克莱曼特演奏的许多独奏曲，都是因为乐曲没能按时完成而未经排练就上台公演的，诚然这听起来令人难以置信。乐谱手稿上的独奏部分改动之处比比皆是，其中不少看起来都是首演后克莱曼特有了时间之后

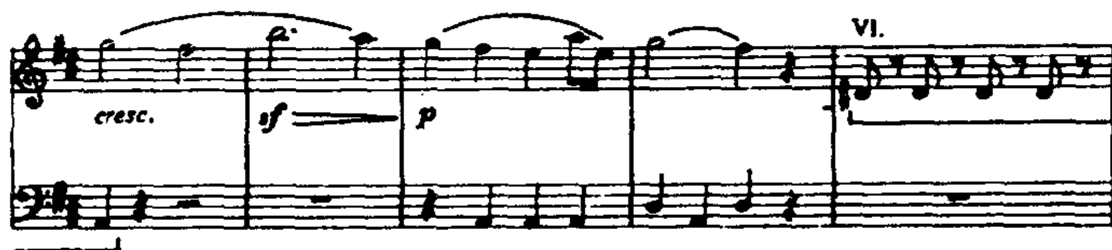
提出意见才做的修改。

小提琴协奏曲与钢琴协奏曲有两个明显的差异。一是，小提琴自身演奏和声的能力极有限，因此给它安排的旋律通常总有管弦乐器伴奏。二是，它在音量上与乐团的竞争能力也比钢琴差。伴奏部分，即使是弦乐伴奏都必须写得轻一些，除非独奏部分音域很高。由此看出，小提琴协奏曲很可能不像钢琴协奏曲那样富有戏剧性，而且很可能表现出来的是独奏与管弦乐团之间的和谐而不是二者间的冲突。贝多芬的小提琴协奏曲甚至在起始乐章就表现了各主部主题之间在某种程度上的和谐一致。

此协奏曲是以定音鼓奏出的五个重复四分音符和木管乐器的旋律开始的：

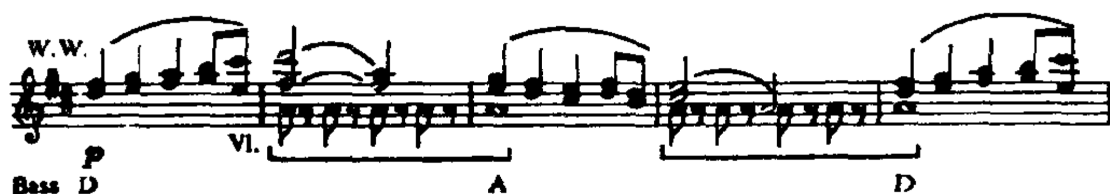
谱例 17

Allegro non troppo
W.W. in chords
p dolce
Timp.
p



这是一个比贝多芬过去创作的各首协奏曲都要优美的起始曲调，轻柔的木管乐主题显然不适合发展部，但这无关紧要，因为定音鼓的四分音符几乎可适应于一切节奏；事实上，这种节奏使整个乐章浑然一体。贝多芬在第十小节用升 D 大调演奏，此调与前后均无联系。这是他让听众留下深刻印象的一种方法。我们在第二主题中还可以再次听到这种节奏：

谱例 18



这一主题非常简明，令人赞叹不已。贝多芬以在第八小节中首次出现的节奏为基础，而使该主题与几乎同样阴性主题的第一主题联系起来。虽然在这两个主题之间缺少对比的一部分原因是独奏小提琴不适合演奏刚劲有力的阳性主题乐曲，实际上，贝多芬已有一时间表现出对

这种特定的对比音不太有兴趣；《三重协奏曲》和《第四号钢琴协奏曲》中不同的主题要比在早期协奏曲中的主题和谐得多，那时主题的对比往往非常突出。他几乎就在同一时刻以小调再次奏出谱例 18；这种手法舒伯特后来也曾多次沿用。在乐团的呈示部即将结束时，出现一个节奏完全相同的第三主题，其两小节乐句由小提琴和音色低沉的大提琴和低音提琴交替奏出。

独奏以几个即兴小节进入演奏，曲调迅速婉转上升，小提琴便在很高音域奏出第一主题。在后来的一些小提琴协奏曲中常采取这样的做法，但在早期作品中很难找到一个为此目的而特别创作一个旋律的例子。在小提琴呈示部无需出现任何新的主题，因为贝多芬在谱写音型乐段（figuration passages）上有着取之不竭用之不尽的创作源泉。按照贝多芬的安排，人们所预期的尾声全奏似乎会以常见的属调——也就是以 A 大调奏出，但是他却在最后一刻突然转入 F 大调，他在《三重协奏曲》同一位置上使用的恰巧也是这种手法。在这两首作品中随后所演奏的大多都是过去已经听到过的乐曲在新的调性上重复；贝多芬在《小提琴协奏曲》中对第二主题群的重复与乐团呈示部中的重复十分相似。在发展部，乐团用低于小提琴声部而插入的乐曲以五个重复的

四分音符，和谱例 17 中第四、五小节以三度音程形式出现的近乎循环的主题交替奏出；他有时以加倍的速度使其成为八分音符。从第三百小节开始，重复的四分音符在一个引人注目的 g 小调乐段中由法国号奏出：

谱例 19

小提琴独奏曲在这里表现得最富浪漫色彩并且悲怆凄恻；演奏速度骤降而变为行板也因此成为一种传统，虽然任何改变都不可能是贝多芬原来设想的，他也没有为这种改变做过标记。这种传统可追溯到约阿希姆（Joachim）这位首次使这首协奏曲广泛受人青睐的小提琴家。第一个录制该曲的小提琴家克莱斯勒（Kreisler）曾将演奏速度从每分钟一百一十二个四分音符降到六十六个，这在通常以每分钟八十个四分音符表现 g 小调乐段的今天是一个较为极端的改革。听到此曲按原来的乐

谱演奏出来是十分有趣的。演奏总是在导入再现部的延长 A 音上的经过句时，才重新回到作曲家原定的速度。这始终整个乐团用极强音演奏第一主题；贝多芬采用李斯特式的方法改变一个主题，这是异乎寻常的。约阿希姆之前的华彩乐段都没有流传下来，但克莱斯勒的华彩乐段却受到众多小提琴家的青睐。正如在《第三号钢琴协奏曲》中那样，贝多芬让独奏不停地演奏，直到此乐章结束，以神奇的简明和平静处理第二和第三主题。这种近乎令人如痴如醉的演奏效果且令人意犹未尽的情绪，一直延续到下一个乐章。

慢乐章往往比“小广板”（larghetto）符号所指的速度要慢得多，但我们的方式或许会比贝多芬所标示的速度更有效果。这是他的一个半变奏曲乐章。实际上不用对比，也没有任何转调。乐曲在绝对和缓平静的气氛中连绵不断。有两个主题，小提琴独奏仅简单地演奏其中的第二个主题。

主题 A　弱音弦乐组

变奏 1　主题先由法国号然后由竖管演奏。小提琴在这首和下一首变奏中以娴熟的技艺进行伴奏

变奏 2　主题由巴松管演奏

变奏 3　仅由乐团演奏，相当响亮

主题 B　小提琴独奏

变奏 4　主题由小提琴独奏，带有装饰

主题 B　小提琴独奏，带有装饰

尾声

贝多芬要求小提琴独奏用一个简短的华彩乐段把该乐章与终曲连接起来。正如曼纽因（Menuhin）在写给《泰晤士报》的一封信中所指出的那样，克莱斯勒错误地将终曲主题提前从而破坏了它的效果；另一方面，约阿希姆则多此一举地折回到慢乐章的主部主题。“我只不过是没有按贝多芬本人提出的‘随意处理华彩乐段’（cadenza ad libitum）的建议去做，而只是独奏了一个琶音以连接相距两个八度的两个开头，删除了我认为是累赘的音乐诠释。”

最后的回旋曲名闻遐迩，且简单明了，无须多加评论。贝多芬使他的主部主题每次出现时一音一符都完全相同，这样他就不必费事一遍又一遍地重复誊写，而可以交给抄谱员去誊抄。与通常的情况一样，第二插段采用小调（127 小节起），小提琴演奏新的旋律与巴松管和谐地重奏出来。如果独奏小提琴伴奏十六分音符时，

声音轻柔，而使巴松管的演奏清晰可闻，效果至少是和谐的。贝多芬的这段乐曲仿佛提前采用了门德尔松的音乐风格中极少数片段之一。他在人们肯定会期待的一个简短华彩乐段之后，执迷于一种神奇的转调，所以使回旋曲主题突然出现在降 A 调上（292 小节起）。他让小提琴在无伴奏的情况下，奏出四个附点二分音符再重新回到主音上，这与慢乐章的第三小节相似，被认为并非刻意之举。该乐章那节拍完美无缺、出奇制胜的尾声，总是那样赏心悦目，令人心旷神怡。

1807 年春，克莱门蒂（Clementi）在维也纳想买下一些贝多芬作品的英国版权；不久前他已在伦敦开业成为音乐出版商。他对这首《小提琴协奏曲》的优美曲调印象特别深刻，由于他考虑到这首作品在英国上演的次数不可能太多，便要求贝多芬将其改成一首钢琴协奏曲。这一托付之事比乍看起来更明智；事实上，在约阿希姆于 1804 年左右演奏此曲之前，以其原有形式将此作品搬上舞台的情况，这在任何地方都不多见。结果，贝多芬并未修改配器法，仅仅只是对独奏部分作了一些小小变动。而他确实写了一些新的伴奏音型由钢琴手用左手弹奏，诸如回旋曲的主题，他还为第一乐章谱写了一个极富新意的华彩乐段，让定音鼓加入演奏此段，自

始至终反复演奏五个四分音符。罗斯托尔（Max Rostal）将此钢琴华彩乐段改写为小提琴华彩乐段，原封不动地保留了引人入胜的定音鼓部分。其结果肯定比几年后由约阿希姆或克莱斯勒改写的任何作品都更加接近贝多芬所喜爱的形式，然而，小提琴手们可是一群保守之辈，他们迄今未对此表示感到兴趣。

克莱门蒂对出版这首《小提琴协奏曲》行动迟缓，就如同泰森（Alan Tyson）[1] 所指出的那样：他毕竟不懂得把握时效性，所以无法赶在欧洲大陆其他人之前出版贝多芬 Op.73 至 Op.83 的全部音乐作品。我们将在下一章讨论的两首作品《合唱幻想曲》（Choral Fantasia）和《皇帝协奏曲》，都是由克莱门蒂的公司在伦敦首次出版的。

---

[1] 《贝多芬作品的英文真版》（伦敦 1963 年）第 52 页。

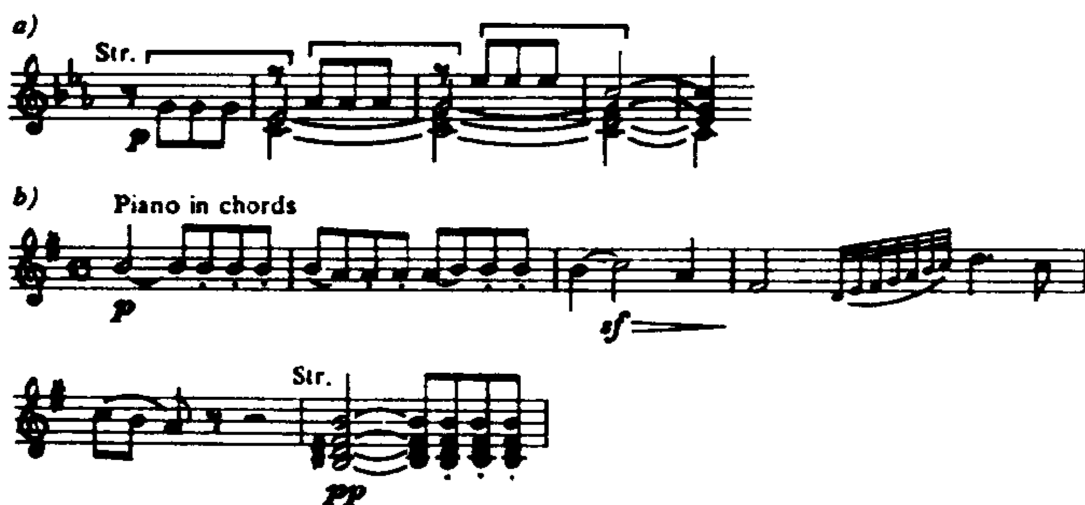
后期的钢琴协奏曲

《G大调第四号钢琴协奏曲》，Op.58

虽然《G大调第四号钢琴协奏曲》在1806年3月开始创作(《小提琴协奏曲》在前不久就已谱写完毕)，但本文到这个阶段才讨论这首作品有其方便之处。我们已经看到贝多芬如何刻意创立作为其钢琴协奏曲起始的简明主题，从而使他在随后有可能为发展部安排一些与之相适应的内容，而且我们也看到一个实例，说明如此产生的主题本身毫无重大的音乐意义。1806年，他为解决此问题提出了一个令人叫绝的简单办法：他曾寻求一个具有真实价值的主题，一个旋律优美、节奏多变的主题，并力求以某种方式将它置于一种“内含重复音符极其简洁明了的节奏”因素之中。他在《小提琴协奏曲》的开端做到了这一点，并以十分相似的方式开始他

的《第四号钢琴协奏曲》和《第五号交响曲》。的确，在上述诸作品中，节奏形式实际上是相同的：

谱例 20



尽管重复音符的节奏是如此之相似，但效果却截然不同。显而易见，一个对主题变化问题兴趣极大的作曲家，亦可能对用同样的节奏谱写两个重要的第一乐章，并力图让它们表达出大相径庭的感情色彩，这样一个问题有着同样浓厚的兴趣。《第四号钢琴协奏曲》从起始部分开始，因它所采用的是大调，更舒缓的演奏速度、更柔和的乐谱及其节奏在普通和弦和声中的插入方式，而使人产生一种不同于《第五号交响曲》的感觉。这个起始部在许多方面都不同凡响。让钢琴加入开场第一小

节的演奏，这在以前只有莫扎特一人这么做（在其《降E大调协奏曲》K.271），但他这么做的效果却不是如此明显。由于贝多芬往往以不引人注目的情况开始他的协奏曲，因此把钢琴用于开场的演奏而产生一种宁静的气氛是可以想见的，但是没有任何人料想到会出现节奏变化，如此不同寻常的五小节乐句或管弦乐团进入B大调的演奏。在紧随其后的乐团呈示部中，四个重复八分音符一直被各种乐器依次舒缓地加以突出，我们很快就能觉察到贝多芬此时正在独创一种在这首协奏曲中，自始至终几乎都不曾偏离的颇具个性的气氛。毫无疑问，这是钢琴协奏曲中最富诗意且最为谐和的，此曲洋溢着一种博爱精神。

不被贝多芬的第二主题所深深吸引几乎是不可能的，它那令人陶醉的独创性产生于它那无休止的调性变化：

谱例 21

Vl.
Ob.
Bsn.
Fl., Bsn., Vl.
Hn.

虽然在节选乐段中这一点并不明显，但用 a 小调起始本身就有些意外，贝多芬在最初四小节中把自己限制在一种传统的转调上。然后他将调性转入 C 大调以重复他那动人的四小节乐句，并巧妙地运用替换手法安排此曲结束时比 b 小调起始时低半音。他因被这魔术般的手法所深深吸引而再次为之，这次是从 G 大调转向升 f 小调。在整个十二小节的演奏过程中，主题在六个不同的调性上回旋。

钢琴的再次演奏意图不明，给人的印象是演奏者并不十分了解该协奏曲的调性是什么。但很快就稳定下来。在第二呈示部中有一新主题，它以传统的 D 音（即 G 音的属音）开始，并在四小节之后以 b 小调结束：

谱例 22



此处第三小节的节奏与谱例 20b 第三小节的节奏相似，并在同一部位有一个突强音。在重复演奏这四小节时，钢琴在每拍都奏出妙趣横生的不协和音。这一乐章虽然

听起来节奏不是特别快，但贝多芬在独奏部分常常使用十六分音符的三连音，这要求必须以最快的速度演奏各个协奏曲中的某些音符；独奏部分听起来不难，但演奏起来却不容易。贝多芬充分利用了钢琴制造者不久前在钢琴键盘上新增加的音键。

贝多芬在独奏者呈示部的结尾部分听起来似乎要引出齐奏的四小节颤音，这使听众产生错误的判断，但齐奏实际上却出现在人们始料不及的地方——当钢琴弹奏完一段看上去并不引向任何方向的婉转缠绵的旋律之后。发展部提出一些需要调整平衡的问题，如此多的乐器一齐奏出声音，使得由木管乐器演奏的第一主题节奏常常难以清晰听到。贝多芬创作出既感人又富有装饰性的钢琴音型，表现出他具有惊人的才智。正如在他的《小提琴协奏曲》中一样，他大胆地以钢琴强音弹奏舒缓的起始主题，开始其再现部。在乐团以 B 大调演奏的背景上出现高音、柔美的钢琴曲听来令人陶醉。他为此乐章谱写的华彩乐段虽不属其最上乘之作，但无论如何比他人所作要更贴切；勃拉姆斯（Brahms）谱写的华彩乐段，使所有的主题听起来像是勃拉姆斯本人所写。贝多芬像在他后期创作的所有各首协奏曲中那样，让独奏在华彩段之后一刻不停地轻柔演奏，直到该乐章结

束。

看来，李斯特是第一个为慢板乐章做出标题音乐的创始人。并且，对每个听众来说都是十分明显的是，钢琴在与弦乐器窃窃私语，极尽默契安抚之能事。两者交替进行演奏；在该乐曲主题中绝不允许出现钢琴，而当钢琴作配合演奏时不允许出现弦乐。在这简短的乐章结束之时，钢琴明显地说服了弦乐器与它保持一致。正如福斯特（E. M. Forster）在他于1935年所撰写的《言辞交谈与声音录制》（Wordmaking and Sound-taking）一文中所说的那样：

> 此曲轻松易懂；它瞬刻之间便令人感到激动和震撼，尊敬的长者曾称之为《美女与野兽》。即使称其为《奥菲欧与复仇三女神》又如何？……乐章开始时，我总是走向地狱的入口，在格鲁克（*Gluck*）的引导下逐渐顺从地步步向下……钢琴变成了奥菲欧，弦乐器慢慢停在手中的蛇形锁锤，带着真诚的爱沉入默默的顺从之中。

终曲在调性上与行板（andante）连为一体，与《c小调协奏曲》在相同的位置采用完全相同的手法。此慢

板乐章以一个 e 小调和弦结束，这样贝多芬便可用与其有 E 和 G 两个共同音的 C 大调和弦，开始这一快板终曲。这样主题就脱离了原调而在八至十小节之后才得到纠正，重新回到 G 大调上来。海顿有时亦不按原调开始，《惊愕交响曲》（Surprise Symphony）中第一个快板的开始就是一例，但对他说来，这只是短暂的摇摆；而贝多芬却持续了好几个小节。大概就在他谱写这一乐章的同时，贝多芬已在构思第二首《拉苏莫夫斯基弦乐四重奏》（Razumovsky String Quartet），在该作品中他以相同的方式作为终曲的开始。这首协奏曲主题结束时的半诙谐（half-humorous）的华彩乐段，有些是从莫扎特的《降 B 大调弦乐四重奏》K.458 的终曲主题中照搬过来的。

如贝多芬所有协奏曲的终曲一样，这首作品的终曲也是一个回旋曲。主部的对比主题感情色彩不同，节奏很不连贯，颇有一些奇特反常的味道，但大提琴和小提琴以卡农曲形式在乐章将结束时演奏此曲（475 小节起）却产生出一种使人料想不到的热烈气氛。主部主题有着一种甚至更为突出的转变，这三件独奏弦乐器（两把中提琴，一把大提琴）在钢琴高音区的三连音音型段，以较低音位置上的圆滑奏表现出的不再是诙谐，而

是浪漫情调。至此，贝多芬已是如此地才情横溢，以致他无须像以前那样一定要在回旋曲中安排两个插段，他在这一终曲和《皇帝协奏曲》的终曲中都只用了一个插段。

《C 大调钢琴、管弦乐与合唱幻想曲》，Op.80

1808 年 12 月 22 日，贝多芬举行了后来证明是最后一场由他本人参加演奏的赞助性音乐会。其主要目的是向公众推出他的《第五号》和《第六号》交响曲。音乐会举行前几天，报纸在最后一分钟才补登了一句广告词："一首以整个管弦乐团逐渐加入演奏，并以合唱表演为终曲作结的钢琴幻想曲。"贝多芬在此场演出和上个月举行的另一场慈善音乐会上都与乐团发生争执，《合唱幻想曲》亦遭彻底失败，乐手们认为失误应归咎于他，而他本人由于意识到他那越来越差的听力是问题之根源所在，从此再未公开演奏协奏曲了。

这首幻想曲并非一首有钢琴独奏的合唱作品。正如广告上所写，贝多芬把它视为一首有两个崭新特征的钢琴协奏曲——增加合唱仅仅只是特征之一。此后他又构思了一首带合唱声部的序曲，再以后他又将合唱安排在

最后一首交响曲中。在神剧、弥撒曲和歌剧中，管弦乐都从属于声乐；贝多芬则实践了让声乐服从器乐这一全新的思想。

这首幻想曲是贝多芬在毫不中断停顿的情况下一气呵成的少数作品之一，它的不足主要是因仓促所致，但与其在构思上非凡的独创性相比，这只是微小瑕疵，不足挂齿。他没有采用由三个乐章构成的传统协奏曲形式，而是在他的“半变奏曲（Semi-variation）形式”基础上构思出一个篇幅很长的单乐章，在其演奏过程中，他以弱音起奏，逐渐增大强度，最后用最强音演奏出一个各部齐鸣的极强乐段，这是提前表现了拉威尔（Ravel）在《波莱罗》（Boléro）中的技法，他又运用管弦乐器依次出现的方式，这是后来布里顿（Britten）在《珀塞尔主题变奏曲》（Variations on a Theme of Purcell）中所用的手法。他以仅由钢琴的即兴风格弹奏开始；我们今天所保存的总谱是在演出之后才记下来的。事实上，这令人印象深刻的 c 小调起始，很可能受到莫扎特很久以前同样用即兴方式谱写的《d 小调幻想曲》的前奏曲所影响。这一钢琴独奏开场并没有受到学者和评论家的好评，但它气势磅礴并轻而易举地抓住了听众的兴趣，这种效果是不容质疑的。

三四分钟之后，贝多芬便安排独奏将乐团领入演奏。由于他想逐步形成一个持续很长时间的高潮，便以一段安逸悠闲、似乎毫无所示的音乐开始；但在最后还是赋予钢琴演奏在这首长达二十分钟的作品中惟一的主题。贝多芬的这一主题取材于早在大约1795年流行的一首歌曲，即毕格（Bürger）的作品《赞同》（Gegenliebe）❶ 的一个背景情节，从我们后来所了解的《第九号交响曲》的合唱主题，我们可以看到，在贝多芬一生中的大部分时间里，他一直努力寻找一种摒弃一切节奏变化和突出跳跃的完全质朴无华的旋律，一种音符长度相等且按音程交替升降的旋律。以下就是这首《幻想曲》中这样一种旋律的前半部分：

谱例 23



---

❶ 由于毕格所写的词不适合此《幻想曲》，很可能必须由库夫纳（Christoph Kuffner）来填写新词，但后者未将此曲歌词收入他的作品选集中。

法国号为这一主题的出现作准备，并持续下去以便在钢琴弹奏这一主题时担任伴奏。紧随其后的是五段很简单的变奏曲，其他乐器便以一种似乎真的带有某种启迪意义的明确性而进行演奏。我把这些变奏编了号，但这些曲子是未被贝多芬编号的：

变奏 1：一支长笛装饰主题；钢琴伴奏。
变奏 2：双簧管装饰主题；钢琴伴奏。
变奏 3：两支竖笛和一支巴松管演奏。
变奏 4：弦乐四重奏。
变奏 5：管弦乐团全奏（该作品中首次全奏）。

在奏完一个以非常简短的（已写入乐谱中的）华彩乐段为终曲的间奏之后，紧接着是时间长、演奏自由且相当复杂的三个变奏：

变奏 6：此曲在贝多芬那暴风雨般的 c 小调中开始，然后转入 B 大调演奏一个以三小节节奏形式出现的引人入胜的弱音经过段，从而令人惊叹不已。
变奏 7：A 大调柔板。钢琴有一高度装饰的主题形

式，木管和低音弦乐器（两把中提琴、一把大提琴）轮流伴奏。

变奏 8：F 大调军队进行曲。此曲逐渐消失在该作品最优美的旋律之中，钢琴以贝多芬最绝妙的手法自由自在地进行转调演奏。

此处有简短的华彩乐段，并有一个在乐团首次出现时听到的否定（negative）的短暂回复，在此之后，贝多芬便打出他的主牌——合唱。全体歌手在此后的三个十分简朴的变奏中占主导地位。

变奏 9：三个女声独唱，仅由钢琴伴奏。

变奏 10：三个男声独唱，钢琴和拨奏弦乐器伴奏。

变奏 11：全体合唱，管弦乐团全体合奏，音量遽增。

间奏音乐重新出现，然后进入一个时间持续很长的急板（presto）尾声，钢琴在其中的演奏多少有些令人尴尬。合唱两度被赋予带有两次精彩的转调（见下页谱例 24）进入绝妙高潮。

乐团主要用重复的八分音符演奏一些相同的和声。

贝多芬非常喜欢这种效果，在《第九号交响曲》的终曲中（第640～646小节）作了微小但意味深长的改变。

由于多种原因，这首《幻想曲》目前并不经常上演。因为合唱部分全长不到五分钟，合唱团对此不感兴趣。又因为钢琴演奏者并不希望有合唱团参加管弦乐音乐会的表演，他们也就很少将此作品纳入其演出曲目。

谱例24

没有人将这首作品视为杰作，有人甚至认为不值得将它搬上舞台。但若贝多芬能得到你的理解，那么，不管此

作品有什么样的缺点，你都很难不被如此不同凡响、匠心独具的构思所打动。

《降 E 大调第五号协奏曲》“皇帝”，Op.73

贝多芬一完成《幻想曲》就立即开始创作他的《第五号》，也就是最后一首钢琴协奏曲，由此看来，他并非从一开始就甘心接受他的钢琴演奏时代已告结束的想法。但这首作品直到 1812 年 2 月 11 日，即作品完成三年之后才举行首演，造成这种拖延的原因很可能是作曲家不愿意亲自担任独奏。最后由他的学生车尔尼（Carl Czerny）演奏这首作品，但听者的反应不热烈。贝多芬在他余下的十八年中未再写过协奏曲，虽然他在其他喜欢的音乐形式的创作上仍笔耕不辍。

《第五号钢琴协奏曲》是贝多芬五首协奏曲中气势最宏伟的一首，在英国，此曲被称为《皇帝协奏曲》。它采用降 E 大调，贝多芬总是选择此调表现其至高无上的思想。第一乐章是一首庞大的乐曲，在篇幅和时间上比后两个乐章加在一起还要长得多。他为此乐曲成功地找到了另一匠心独具的开端——一大段钢琴华彩乐段，其中三次出现由管弦乐团奏出气势磅礴的和弦。在

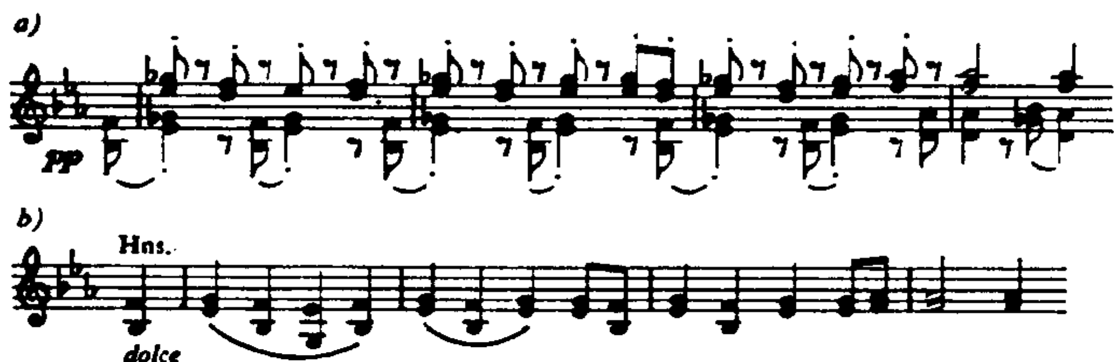
它最后进入乐团呈示部时，他把他的各首协奏曲中最为积极向上的主题用作它的开端，而且是在后来他才明示，呈示部是由三个适合发展部的节奏或旋律把它们巧妙地组合而成：

谱例 25



正如《小提琴协奏曲》的第一乐章那样，第二主题是由大调和小调共同展现的，但在《皇帝协奏曲》中的大小调并用形式有着娴熟老练的手法。在这里，大调部分仅限于由法国号演奏经过特殊设计的音符，而首先出现的则是小调部分：

谱例 26



这可以说是一个出人意料的气氛的转变，而不是调性的

转变，鉴于音符实际上相同，但所产生的不同效果是非比寻常的。

贝多芬在乐团演奏属音渐强之际就引入钢琴，比人们预期的要早一些。莫扎特在他的《C 大调协奏曲》K. 467 的第一乐章中也曾采用大致相同的手法。钢琴以不由自主的极强音处理第一主题，这使人想起《第四号钢琴协奏曲》第一乐章的再现部。更为精彩的是，贝多芬发明超群绝伦的创新手法，使第二主题适用于钢琴主导演奏的新情况。可以将此构思作为法国号主题，但法国号无法演奏此调，这就激发了贝多芬一连串新的灵感。钢琴以不同寻常的 b 小调奏出小调部分，从而产生引人入胜的效果。为重复大调演奏，贝多芬便滑入传统的属音——降 B 音，并让整个乐团以富有进取性的半断奏方式有力地奏出。这个主题所能表现的气氛的变化形式是无穷无尽的。与往常一样，此呈示部亦以第一主题的回声做结尾，钢琴用谱例 9b 援引的三连音迸发出强劲的力量；人们将会注意到，这些三连音在强化第一主题中的一个乐句。

紧随其后的齐奏以处于属音位置的第一主题开始，采用的是不同寻常的传统手法，发展部亦具有传统性，因为它是由木管乐器在难弹奏的钢琴华彩乐段的衬托下

和缓轻柔地奏出第一主题的片断——对于这一超凡脱俗的乐曲来说，“传统的”是一个会使人产生误解的词。贝多芬用已经删略的开场华彩乐段作为再现部的前奏，尔后重复呈示部中一些带有明显变化的素材。钢琴以精彩的升 c 小调用弱音弹奏出恬静、神奇的第二主题的小调乐段，当贝多芬突然将此调拉回到主音并以大调重复演奏时，却忽略了他最初是想用法国号演奏这一主题的事实，而是再一次调动整个乐团刚劲有力地合奏此主题(这的确是他最富进取性的一个乐章)。全奏看来似乎可以带出一个即兴华彩乐段，但贝多芬觉得他已经尽可能照顾到了钢琴手自我表现的渴望，他在此乐章中第三次白纸黑字地记下了必须演奏的部分。其结果是太短，局限性太大，很难称之为一个华彩乐段。贝多芬的首要目的是要用应有的方式处理第二主题，钢琴迅速以适当的调性——降 e 小调奏出了这一神奇的乐段，这导致乐团的再次出现，其演奏表现得既十分自然又完全出人意料。法国号在没有任何颤音做事先提示的情况下，突然奏出它们在这一主题中的主奏部分；在听到它们上一次演奏后，停止了十五多分钟之后再次听到它们的演奏——连续不断且平静安谧。这是贝多芬创作的协奏曲乐章中持续时间最长的尾声，它充满活力，精彩绝伦。

正如贝多芬的所有后期协奏曲一样，慢板乐章都较简短，除其中一首外，其他作品的慢板乐章都是变奏曲形式。其调性——B大调并不像表面看上去的那样不落俗套。B大调与降C大调相同，为低于第一乐章调性的大三度；《C大调协奏曲》的慢板乐章显示出完全相同的关系。弦乐器以弱音奏出了由四小节几句构成的简单主题，其后有一个出现两次的两小节乐句。气氛平和而恬静——这正是带有巨大力度和激情的首尾乐章之间的过渡所需要的。钢琴的狂想是奔放而简明的，然后演奏在起始时听到的主题的第一变奏；在第二变奏中，木管乐器奏出主旋律，钢琴伴奏。简洁的尾声连接着终曲，钢琴奏出极其缓慢的音符，预示着激越欢腾的乐曲即将来临。

与第一乐章相似，回旋曲有一个蕴含着巨大力量并充满无穷变化的主部主题。它是从多切分音开始，我们最初无法识别何为真正的节拍。它随后的特点之一是展示出奔腾之势，节奏亦被管弦乐团的演奏加以突出，以作为对第一主题的拓展。正如《第四号协奏曲》的终曲那样，贝多芬只设计了一个对比插段，而此插段又深藏于主部主题的阴影之后，事后回忆起来很难想出其演奏特点。发现它两度出现在主音——降E音上，第二次

正是全部开头素材的部分重复，颇令人惊讶。

这一手法使他面临在其他地方使调性发生变化的问题，但他在这精彩的发展部中漂亮地解决了这一问题。钢琴三次起奏主部主题，每一次都迅速地转为欢快的表演。这些“假起奏”以 C 大调、降 A 大调和 E 大调出现；可以说，每一次都比各次之前的曲调低一个大三度。主部曲调的主要重复都以取自慢板乐章最后几个小节的回声为主导。尾声以轻柔感人的经过段为其显著标示，在此段中钢琴仅以定音鼓发出的奔放节奏为伴奏。

古典序曲

十九世纪初，当贝多芬创作其最早的一首序曲时，与音乐会交响曲十分相似（有时完全相似）的老式三乐章类型的序曲已变得陈旧过时了。但单乐章序曲——虽然有莫扎特后期序曲的先例——往往与它引导的歌剧联系不大，有时甚至毫无关系。正如罗西尼在贝多芬创作成熟时期仍在展示的那样，一首序曲可以从一部歌剧转移至另一部歌剧，而效果依旧。然而，这种随处可用的序曲平淡乏味，这在亨德尔谢世之前就已为人们所注意。1775 年，意大利的艺术爱好者阿尔加罗蒂（Algarotti）伯爵发表了他的《歌剧音乐评论》，十三年之后，一个匿名的英国人将他有关歌剧序曲的评论翻译如下：

> 在目前的音乐体系中可明显看到的失误，最显眼的是，在每部歌剧一开始就传入耳中的莫过于那

序曲创作中的平庸方式，这些序曲都千篇一律地由两个快板乐段中间夹带一个慢板所构成，而且尽其可能地喧闹。这使它们缺乏变化，而且进行形式亦无二致。然而，举例而言，从狄多（*Dido*）逝世之前的序曲和狄米特里斯（*Demetrius*）与克莱奥尼塞（*Cleonice*）婚礼之前的序曲之间，人们可看到多大的差异啊！序曲的主旨应该是以某种肯定（即积极）的方式预示剧情内容，而使听众作好准备去接受那些影响人们对整个演出印象的东西。

1769年，即贝多芬出生的前一年，格鲁克在为他的歌剧《亚尔赛斯特》（Alceste）的献辞中阐述了大致相同的观点：

> 我觉得序曲应该告知观众舞台上将要表现的剧情的性质，并要总结剧情内容。

格鲁克努力将自己这一箴言付诸实践（以一种对现代听众来说并不是很明确的方式），但有心追随他而有所作为的作曲家却没有几个。

有的作曲家采用的是把序曲与后面要出现的乐曲连

接在一起，这是一种更为简单的手法：将演唱的旋律先推出的做法似乎起源于带有对白的巴黎歌剧；到1770年，这种方式在蒙西尼（Monsigny）和格雷特里（Grétry）及其同时代人的序曲中变得十分普遍，并且自此之后也被世界各地轻歌唱剧和音乐喜剧的作曲家们沿袭至今。但人们最初认为这种方式对意大利歌剧来说没有什么重要意义。莫扎特在他的德国歌剧《后宫诱逃》（Die Entführung aus Serail）的序曲中明显地引用了贝尔蒙特（Belmonte）的开场咏叹调，但在《女人皆如此》（Così fan tutte）的序曲中，援引方式特别，觉察到此点的人甚少。到1820年，韦伯（Weber）把他的序曲完全建立在布幕拉开之后才能听到的主题基础之上，但他的歌剧大都有对白。罗西尼在大约同一时期所创作的纯演唱的意大利歌剧中，这样的联系几乎不存在的。我们将看到贝多芬提前使用了后来出现在《费黛里奥》、《斯蒂芬王》（König Stephan）和《雅典的废墟》（Die Ruinen von Athen）等序曲中的旋律，而每次都有德语对白。

《普罗米修斯》，Op.43

贝多芬最早的一首序曲是为1801年3月28日在维也纳伯格剧院首次上演的芭蕾舞剧《普罗米修斯的生民》（Die Geschöpfe des Prometheus）谱写的。由于作品编号比较后面，因此给人一种假象，其实此曲的完成时间是在《弦乐四重奏》Op.18之后。就贝多芬而言，作品的编号往往是表示作品发表的日期，而不是创作的日期。

最初的演出海报告知观众，他们将看到由普罗米修斯创造并赋予生命的两尊雕像是怎样“在和谐之力的作用下，获得人类生命中的一切激情。普罗米修斯把他们带到帕纳塞斯聆听阿波罗这艺术之神的教诲。阿波罗命令安菲翁、阿里昂和奥菲欧教授他们乐理，命令墨尔波墨涅和塔利亚教他们悲剧和喜剧，命令特尔西科瑞和潘教他们牧羊人的舞蹈，命令巴克斯教英雄舞蹈”。我们从里托尼（Carlo Ritorni）为作家兼舞蹈编导的维加诺（Salvatore Vigano）所写的传记里更为详细的剧情介绍中了解到：“普罗米修斯在上苍的狂怒驱赶下（这为一段喧嚣的前奏曲提供了素材），在森林中奔跑到他那两尊

泥像前……”当然，这段“喧闹的前奏”不是序曲，而是一个引子（在早期的一些乐谱中被称为“暴风雨”）。在此段前奏中序曲始终贯穿其间，没有间断；以常见的形式出现在这首序曲最后四小节的是一个“音乐会尾声”（concert-ending）。

这缓慢引子的开端是一个和弦，该和弦的降 B 音暗示在确定主调——C 大调之前就已转入下属音；这是贝多芬几个月前在同为 C 大调的《第一号交响曲》开端就已使用过的手法。快板的主部主题是八分音符无限地不停的行进。正如在贝多芬的许多主题中那样，开头的四小节立刻提高一个音加以重复。

《普罗米修斯》序曲可能是在舒伯特（Schubert）的家族弦乐四重奏乐团基础上组成的业余管弦乐团演奏的作品之一，因为此曲中有些旋律亦出现于舒伯特早期为该乐团谱写的两首交响曲中。该曲的柔板开端重现于舒伯特《第六号交响曲》的起始，在第五小节提高一度音再现其连续的快板主题，和舒伯特的《第二号交响曲》有相同的结构。

歌剧序曲

由贝多芬为他惟一的歌剧《费黛里奥》所创作的四首序曲显示出，他为那些因多种原因极难处理的高品质素材费尽了心思，因此为我们研究他的创作思维活动提供了绝无仅有的机会。任何一个为同一部歌剧谱写出四首序曲的人，所担心的或许是他未能达到其目的，或是他没有找到正确的目的。贝多芬在不同时期由于这两种原因他都曾饱尝担心之苦。《蕾奥诺拉序曲》（Leonore overtures）第二首是为原来的三幕歌剧《费黛里奥》而作，但歌剧没有取得成功，在一定程度上是因为剧本歌词太糟糕，再就是由于拿破仑的军队已经占领维也纳。此剧只上演过三次，首演时间为 1805 年 11 月 20 日。这首序曲 1842 年才公开发表，到 1853 年后才以完整形式出版；有一段时间，结尾段遗失了。《蕾奥诺拉序曲》第三首是为不成功的两幕歌剧形式而作，该剧现称为《蕾奥诺拉》，仅上演过两次，首演时间为 1806 年 3 月

29 日。该序曲于 1810 年发表，在音乐厅中一直是四首序曲中最受欢迎的一首。《蕾奥诺拉序曲》第一首是在 1828 年（即贝多芬逝世）之后才上演，十年之后才公开发表。贝多芬创作此曲的原因和时间不详。《费黛里奥序曲》则是为该歌剧的第三个、也即取得成功的版本而写，但直到 1814 年 5 月 26 日该剧第二次上演时才创作完毕。此后经常上演的正是该剧的第三个版本，此后正式出版的也是这个版本。

《蕾奥诺拉序曲》第一首的创作时间顺序是凭推测而定的。证据并不充分，如果我们必须确定其创作时间是先于还是后于《蕾奥诺拉序曲》第二和第三首，就只能依赖心理推测。贝多芬的挚友辛德勒（Anton Schindler）曾在 1840 年写道，《蕾奥诺拉序曲》第一首是贝多芬所谱序曲中的第一首。“此曲刚谱完，作曲家本人就不满意，他的朋友们亦同样如此。这首乐曲曾由一个小型的管弦乐团在利希诺夫斯基（Lichnowsky）亲王的王宫演奏，人们称该曲……缺乏乐思、风格和特色。该曲也因此被搁置一旁。”如果辛德勒是一个值得信赖的传记作家，此证据就足以为凭。然而，他这本书有许多地方与事实不符是众所周知的；况且他这一时期还不曾遇见贝多芬。贝多芬竟然会在他那些从未看过歌剧、而

可能对此了解甚少的贵族朋友的建议下，将《蕾奥诺拉序曲》第一首轻易搁置一旁，这亦与他的性格相悖。然而，确有一些近代的学者在这个方面对辛德勒加以肯定，他们中间有福布斯（Elliot Forbes，泰尔的《贝多芬生平》一书的编辑和审订者）和安德森（Emily Anderson，贝多芬书信最佳翻译者）❶。但另一方面，一位在1832年出版过一本并非完全可信的论述贝多芬专著的剧院指挥冯·塞弗里德（Ignaz von Seyfried）则提出，《蕾奥诺拉序曲》第一首是在第二和第三首之后，为定于1807年在布拉格的演出而作，因为贝多芬认为《蕾奥拉诺序曲》第三首对布拉格管弦乐团来说太难演奏了。另一情况亦可为此曲完成时间较晚提供解释。1806年5月4日该歌剧的第二个版本搬上舞台后不久，贝多芬致函剧院导演之一，索取乐团分谱，“因为洛布科维兹（Lobkowitz）亲王想在他的王宫演出这出歌剧”。这场演出曾否举行不得而知。如果上演了，贝多芬很可能（我们将在此后讨论其可能性）又谱写了一首序曲，这首序曲也完全有可能“被人称为缺乏乐思、风格和特色”从
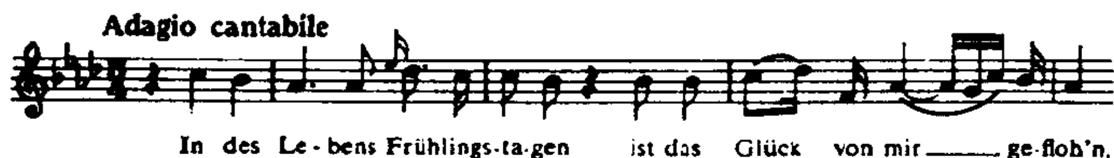
---

❶ 《贝多芬书信集》（三卷本，伦敦，1961年）。后面的援引均出自此译稿。

而被搁置一旁（辛德勒也就不会是把洛布科维兹亲王与利希诺夫斯基亲王混为一谈的惟一贝多芬专家了）。认为《蕾奥诺拉序曲》第一首的写作时间较第二、三首更晚的人，还有泰尔（Thayer）、诺特博姆（Nottebohm）和托维（Tovey）等人。

《费黛里奥》属于法国大革命时期和此后在巴黎兴起的一种“逃避现实的”歌剧类型。弗洛斯坦（Florestan）受到不公正的囚禁并行将处死。他的妻子蕾奥诺拉女扮男装以便能在监狱中任职，从中找机会救出她的丈夫；她自称为费黛里奥。贝多芬掌握了第二幕中弗洛斯坦在狱中所唱的一首柔板咏叹调的主要涵义。

谱例 27
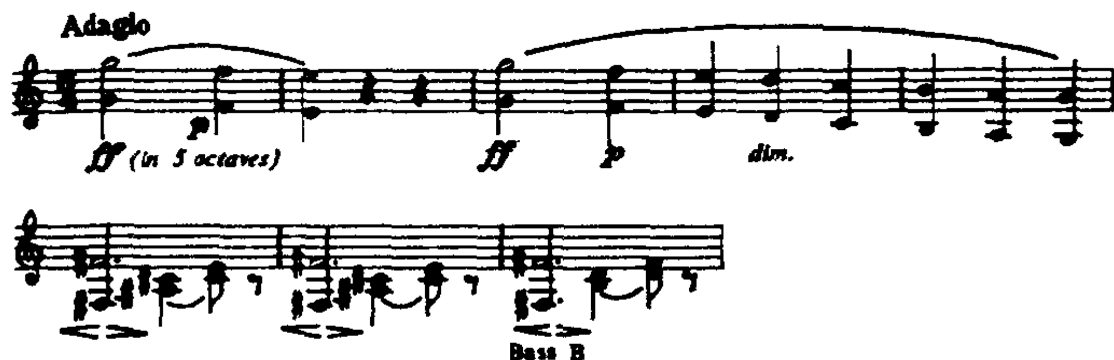


其歌词大意可以译为：“在生命的春天，幸福却离我而去。我大胆地说出真话，而镣铐就是对我的奖赏。”贝多芬对歌剧的这一部分十分重视，创作了多达十八种变奏来表现弗洛斯坦所演唱的曲调（谱例 27 展示了该歌剧第三个剧本中的演唱形式），并将有些变奏用在他的

序曲之中。在《蕾奥诺拉序曲》第二首中，此段柔板可能被描述为主部主题；它在第三首中亦同样十分重要，但在第一首就次要多了。贝多芬想透过序曲的开端表现这位囚犯的困境，而在结尾则表现他获救时的狂喜，因此决定推出表现歌剧中在最后一分钟宣告弗洛斯坦缓刑的两次小号声。让小号声出现在令人惊喜若狂的尾声效果最佳；用格鲁克的话来说："序曲也就向观众预示了剧情的性质。"

《蕾奥诺拉序曲》第二首，Op.72

《蕾奥诺拉序曲》第二首以几乎完全建立在弗洛斯坦演唱的那首柔板基础上一个极缓慢的引子为起始。囚徒前途的吉凶难卜，以调式的不定为象征；C 大调在乐曲一转入神秘莫测的 b 小调时就消失了。弗洛斯坦的旋律为降 A 大调，演奏二十五小节之后贝多芬才重新回到 C 大调上来。以下就是此曲的开头：

谱例 28



贝多芬可能想用序曲起始时的三个下降音符，来预示柔板开端的三个下降音符，但它们都不在该音阶的同一部位上，其相似性可能是偶然现象（在《蕾奥诺拉序曲》第三首它实际上消失了，因为贝多芬删略了最初两个小节）。在该歌剧（和该序曲）的第一个版本中，柔板主题在谱例 27 的第三和第四小节之间有一个附加的休止小节。

贝多芬透过两个极令人惊奇的小节过渡到主部快板上来：

谱例 29



呈示部在一段时间里与《蕾奥诺拉序曲》第三首的呈示部十分相似；这两首序曲的柔板实际上掩藏在长音符后面，构成第二主题，在这两首序曲中，它都处在不同寻常的 E 大调调性上。随后不久，贝多芬便用其高超的技艺和独创的手法逐渐展开两个主部主题；有一个引人注目的乐段是，木管乐器在其中第一主题节奏持续的再现过程中快捷地连续演奏单一小节乐句：

谱例 30

Fl., Clar., Bsn.
Ob.
p
Vls.
p
Bass G
F♯
E
F♯
G
Fl., Clar., Bsn.
Ob.
F♯
E
D
E
F♯

很可能贝多芬在此处意识到了，他一直筹划的这首序曲在规模上要比以前的序曲大很多。它的持续时间已超过十分钟，竟然还没有进入再现部。到此曲结束之时，演奏时间肯定已超过十五分钟，超出听众预期时间的一倍。不论何种原因，他决定采取缩短再现部这一异乎寻常的解决方式。他在发展部的演奏到达高潮时急速直接转入小号的模进（缓刑和获救），让柔板重复五个小节(此时为 C 大调)，然后匆匆进入结尾段。即使在这种情况下，他所完成的这首序曲也仍然是他创作的序曲中最长的一首。

在歌剧最初的版本中，小号声是降 B 大调。但在音乐行家们正期待着主音出现之际，此调与 C 大调序曲是不协调的，而贝多芬更喜欢降 E 大调，这意味着他必须改变三连音音型的乐段以使小号声能保持在小号的音域之内。其结果却比他后来为《蕾奥诺拉序曲》第三首创作的简单、有力的小号色彩还差。整个插段虽然有着特别的独创性但依然有些不尽人意，因为使小号声隔离开来的八个小节简直可以说是笨拙之举，看来，贝多芬正在筹划一个转调，但在它表达某种意义之前不得不将其删去。人们对他为什么没有写下《蕾奥诺拉序曲》第三首中小号声的那几个精彩的小节感到诡异，因

为这几个小节已出现在歌剧的第一个版本中了。

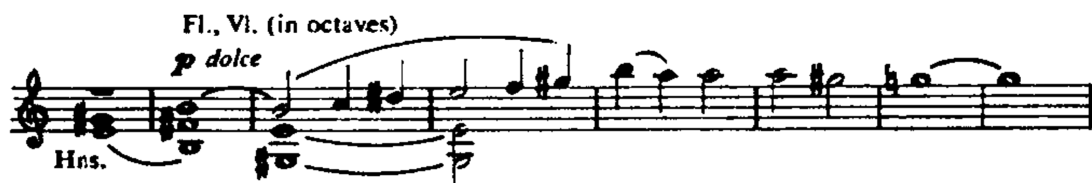
《蕾奥诺拉序曲》第三首

当《费黛里奥》一剧于1805年首次搬上舞台之时，贝多芬还不可能对《蕾奥诺拉序曲》第二首在整个作品上下文的背影之中是否合适作任何考虑，但他无疑已经看到了一些不足之处。当决定在翌年3月再次上演这部歌剧时，他以极度的认真和惊人的灵感改写了这首序曲。毋庸置疑，他的主要目的是要为再现部安排一个位置。

所有音乐爱好者都知道《蕾奥诺拉序曲》第三首是贝多芬无与伦比的杰作之一，但他为了达到这一成就，不得不舍弃一些精彩的音乐。从有些方面来看，《蕾奥诺拉序曲》第二首在两首作品中构思更宏伟。但如果要把再现部包括进来，就需要作大量的删略。贝多芬把舒缓的引子缩短一分半钟，这就失去了弗洛斯坦那首柔板中表现迟疑不决情绪的精美重复乐段，他还删除了引子的最后两个小节以及快板中一些零散的乐句。随后，当他进入E大调第二主题时，在《蕾奥诺拉序曲》第二首中展开一个四分音符的上升音阶，将弗洛斯坦的柔板
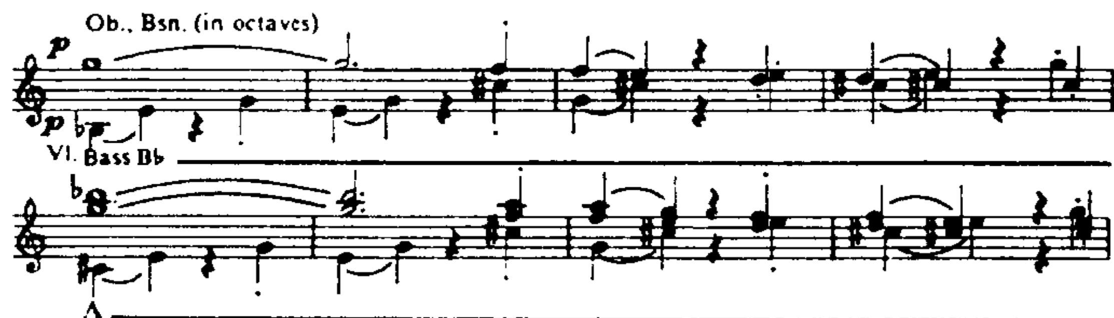
改变成某一神奇而面貌全非的乐曲，人们刚开始会辨别不出来，这是可以原谅的。

谱例 31



贝多芬把卡农的音程由一小节压缩为半小节，以此增添紧张气氛。至此，他的灵感如泉水涌流，已将《蕾奥诺拉序曲》第二首完全置之脑后，他在弗洛斯坦主题一个新的下降型式的乐曲的衬托下，展开一个上升的第一主题，在一些主要节拍上奏出了激动人心、令人难以忘怀的撞击声。

谱例 32



因篇幅所限，无法将谱例 30 所表示的发展部模进纳入此曲，是令人遗憾的，但贝多芬还是设法将与《第九号交响曲》第一乐章十分相似的一些乐曲纳入结尾部(480 小节起)。

贝多芬在修改歌剧时简化并强化了小号声，《蕾奥诺拉序曲》第三首因修改而更加完美；此次，他保留了使小号声隔离开来的颇为神奇的那几个小节。他还能使小号的降 E 大调维持不变。但他不能从此直接进入 C 大调的再现部而不改变效果，他已经由此至少节约了三分钟，因而现在也不需要这么做。所以，他让长笛奏出一个 G 大调的假再现部（迷人的鸟鸣声——象征自由?)，并以一精彩绝伦的声响高潮过渡到 C 大调。此时他仍不失时机，在第二十五小节中（与呈示部的第 83 小节相对应）完成了第一主题群，非常认真地经过过渡段而进入尾声，该过渡段的大部分乐曲与《蕾奥诺拉序曲》第二首的过渡段十分相似。

那些有机会接触到乐谱的人可能会对贝多芬在《蕾奥诺拉序曲》第三首中所作的某些修改感兴趣。以下为序曲第二首中的某些参考小节：

103～107 小节：曲调不适合大提琴，演奏者对此无能

为力；贝多芬在序曲第三首将它改为小提琴和中提琴，以三个八度音演奏，听起来辉煌灿烂。

142～149小节： 这一经过段从乐谱上看起来很简单，但即使在今天，乐团仍几乎不可能把握其节奏——正如每次录音所显示的那样。贝多芬将整个插段删除不用。

443～444小节： 在急板尾声的开端，第一小提琴以四拍速度演奏第一主题，听起来不尽理想，作曲家一定也有同感。

478～501小节： 这些单调的切分音演奏起来非常困难且效果不佳，原因是听众听不到真正的节拍。贝多芬在序曲第三首中对弦乐加以切分而让管乐器和鼓以此节拍演奏，从而使经过段变得有声有色。

《蕾奥诺拉序曲》第一首

按照习惯，歌剧序曲往往留待最后才谱写完毕，此时歌剧的尾声仍在作曲家的脑海中回荡。如果贝多芬的整部歌剧都像后半部分那样精彩，那么，《蕾奥诺拉序

曲》第三首就是一首无与伦比的序曲。但它不是；剧本作家从典狱长起居室中的一个家庭喜剧场景写起，典狱长的女儿与这位新来的“男性”助手费黛里奥调情，此景虽令人想笑，却有些荒诞无稽。1806年，贝多芬注意到，《蕾奥诺拉序曲》第三首使这开场的第一幕变得多余，他突然想到他的歌剧并不需要一首充满无限激情的序曲；而以一相对简单且无关紧要的乐曲为开端会产生更加动人的效果。他就在这种想法的主导下创作完成了当时两首精彩绝伦的序曲之后（人们如此假设），又谱写了两首很少有机会在音乐厅上演的序曲；由于他以前所写的太好了，使这两首的改写成为作曲家独一无二的例子。《蕾奥诺拉序曲》第一首与上两首作品一样有一个缓慢的引子，并且十分优美。开始的音乐很可能是用来表现弗洛斯坦的孤寂之感，第二十三和二十四小节所表示的无疑是蕾奥诺拉的悲泣。但主部快板却没有什么特色。第一百四十七和一百七十二小节与《蕾奥诺拉序曲》第三首颇为相似，这很可能是出于巧合。第一百九十九和二百小节提前使用（或使人联想到）《小提琴协奏曲》中的一个令人难忘的和谐有力的曲调（第一乐章，第371小节）。后者出现在从弗洛斯坦的柔板中残存的曲子中，此曲目前仅出现在该乐章一般为发展部保

留的乐曲位置上。它用降 E 大调并标有“柔板，但速度并不太慢”字样；在《蕾奥诺拉序曲》第三首的大部分乐曲中这个主题以持续音逐渐进入快板。贝多芬保留了序曲第二首中那“多余的”小节，有些人因此认为创作日期可能更早一些；但在反复部分贝多芬像在序曲第三首中所做的那样将其删除，这又使另一些人认为创作日期可能比较晚。在序曲接近尾声时，贝多芬成功地写出了一种使我们联想到罗西尼给人深刻印象的音量逐渐加强的乐段。但是，《蕾奥诺拉序曲》第一首结尾部分几个小节却毫无感染力，令人大为不解。

《费黛里奥序曲》Op.72

对于贝多芬谱写第四首序曲，人们通常认为，正如1814年所作的修改，该歌剧以一个不同的调性——A 大调开始。《费黛里奥序曲》是 E 大调，而且它在音乐厅演出的效果不像在歌剧院中那样得到人们的欣赏。毫无疑问，贝多芬已意识到它的不足之处，但由于他明确知道自己的意图，所以创作过程中没有彻底发挥。弗洛斯坦的柔板现已不留痕迹地消失了。序曲与歌剧之间没有

什么明确的联系。然而，我们可以同意托维❶ 关于在缓慢引子中爱格蒙特（Egmont）式对白所谈的见解："一种不可抗拒的力量，并无正反之分……它与弗洛斯坦那暗无天日的牢笼中稍纵即逝的默默乞求交替出现。"乞求主要以法国号表现，而且正是一把法国号把快板演奏得如汩汩流水，激情四溢，并欢乐地使第一主题得以延伸。乐曲简单明了，生气勃勃而极富表现力。再现这部之后，简短地重复开始时的柔板。急板的尾声是带着《第九号交响曲》曲末处的期待而开始的（第 843 ~ 850 小节）。

---

❶ 《音乐分析文集》Ⅳ（伦敦，1936 年），第 42 页。

悲剧序曲

《柯里奥兰序曲》，Op.62

贝多芬创作《柯里奥兰序曲》（Coriolan）和《爱格蒙特序曲》（Egmont）之际，正值他最富创作活力、勇于探索之时。这两首作品中较早的一首——《柯里奥兰序曲》，大约写于《蕾奥诺拉序曲》第三首的一年之后，它与《第四号钢琴协奏曲》、《小提琴协奏曲》以及《拉苏莫夫斯基弦乐四重奏》同属贝多芬辉煌时期的作品。没有证据显示贝多芬是为搬上剧院舞台而谱写此曲的，虽然这首作品确曾受到科林（Heinrich von Collin）同名悲剧的启示。科林在奥地利担任公职，是贝多芬的朋友；其悲剧《柯里奥兰》于1802年首次排练上演，并连续三年颇受赞誉；此后除下文提及那次单独上演外，该剧被排除在表演剧目之外。贝多芬于1807年初谱写

他的这首序曲，由于此剧不再上演，人们必然会推测，他是偶然读到这部悲剧并深受感动，才决定用音乐抒发这种感受。

几家报纸，其中一家早在3月8日就披露了在“L亲王”的宫廷举行了几场非公开演出，此人不是洛布科维兹亲王，就是利希诺夫斯基亲王；两人都是贝多芬最慷慨的赞助者。在他们两人的宫廷里很可能都上演过《柯里奥兰序曲》。况且洛布科维兹亲王当时刚成为维也纳伯格剧院的主管，他很有可能建议4月24日在那里单独上演科林的悲剧以验证这首新创作的序曲在剧场的演出效果。但人们似乎都不认为此曲效果不凡，值得再次上演。

瓦格纳（Wagner）好像是最先指出贝多芬的《柯里奥兰序曲》既可以是为科林的悲剧所作，也完全有可能是为莎士比亚的悲剧而作的人，贝多芬很有可能脑海里对莎士比亚的《柯里奥兰涅》（Coriolanus）一剧有深刻的印象，因为他拥有莎士比亚所有剧本的艾森伯格（Eschenberg）白话译本，并经常阅读。不可避免地，这两个故事剧情十分相似，但根据托维的看法，科林剧中的情节是描述出来的，而不是看得见的，而且主人翁一

直在寻找借口拖延攻打罗马直到他能自刎之时[1]；而在莎士比亚的悲剧中，男主角却为了保全自己出生的城市而遭到沃尔西人的杀害。

正如我们已经看到的那样，在当时，一首剧院序曲可因其后的歌剧而得名，无须暗示音乐的“描述性”；而音乐会序曲，除非音乐对故事有明晰可辨的表现，否则有曲名就是荒唐的。当然，描述性序曲过去就有，但从来未曾有过一首像贝多芬的《柯里奥兰序曲》这样具有如此广泛的描述性基础。贝多芬认为这是必要的，因为他谱曲时的对象是那些很可能熟知该剧但却不会去看戏的人们。正如在他所有优秀的序曲中那样，他刻意要表现剧中的主要冲突而并非接连不断的偶发事件，而且是发生在柯里奥兰涅与弗伦尼娅之间，亦即急于攻打自己的出生城市以报私仇的反叛将军与他苦苦乞求宽容的亲生母亲之间的主要冲突。看来，c 小调是贝多芬常用来表现狂热的反叛行为的曲调，而且是他为该序曲选定的主调。他从充分展示男主角的残忍和自负开始。在起始那响亮的和弦以及上升的八分音符主题中都带有愤恨(谱例 33a)。第二主题代表弗伦尼娅，随着这些轻柔缠

---

[1] 所引作品，第 43 页。

绵带有女性色彩的乐句用提高一度音的调性重复时，我们感受到她那急切的乞求之情（正如我们在前面所看到的那样，贝多芬使用了与他在《第一号钢琴协奏曲》引用数次提高调性的相同和弦：见谱例 8）。

贝多芬全力投入其序曲的描述性，他准备抛弃传统的奏鸣曲形式；唯有第二主题群才得以重现。我们在结尾段第三次听到弗伦尼娅向她的儿子乞求，在此处转入小调似乎使她的绝望心情更加强烈。但是，就在此处她的儿子被说服了。最终，开场主题以 c 小调再现（谱例 33a），但残忍消失了，取而代之的是无可奈何的绝望之感，此时柯里奥兰涅知道任何宽容之举都会使他必死无疑（谱例 33b）。

谱例 33

由双簧管和低音巴松管在第 145 小节起所吹奏达四

个小节的几个持续 C 音使乐曲引人入胜；它们在经过段的好几处都与和声不协调。同年晚些时候，贝多芬在《第五号交响曲》的慢乐章中让木管乐器演奏了接近和声高音部的同样奇特的持续音（第 49 ~ 52 小节和第 98 ~ 101 小节）。

《爱格蒙特序曲》，Op.84

《爱格蒙特序曲》是贝多芬于 1809 年受维也纳伯格剧院之托而作，他同时还创作了包括为女主角克莱钦谱写的两首歌曲在内的许多剧乐。此时正值重新上演歌德大约二十年前创作的一出剧。这出新排练的剧于 1810 年 5 月 24 日举行首演，但贝多芬在相当充裕的时间里却未能如期完成序曲的写作，直到 6 月 15 日第四次上演该剧时此序曲才得以与观众见面。当他肯定此曲即将出版时，便致函他从未见过面的歌德，答应送上一本乐谱，并对“那辉煌的《爱格蒙特》一剧”大加赞赏，“透过您，我对此剧再加深思筹划，用我最大的热情为此剧谱曲，一如我拜读阁下大作时的心潮澎湃”。他从心底里喜欢这个主题。

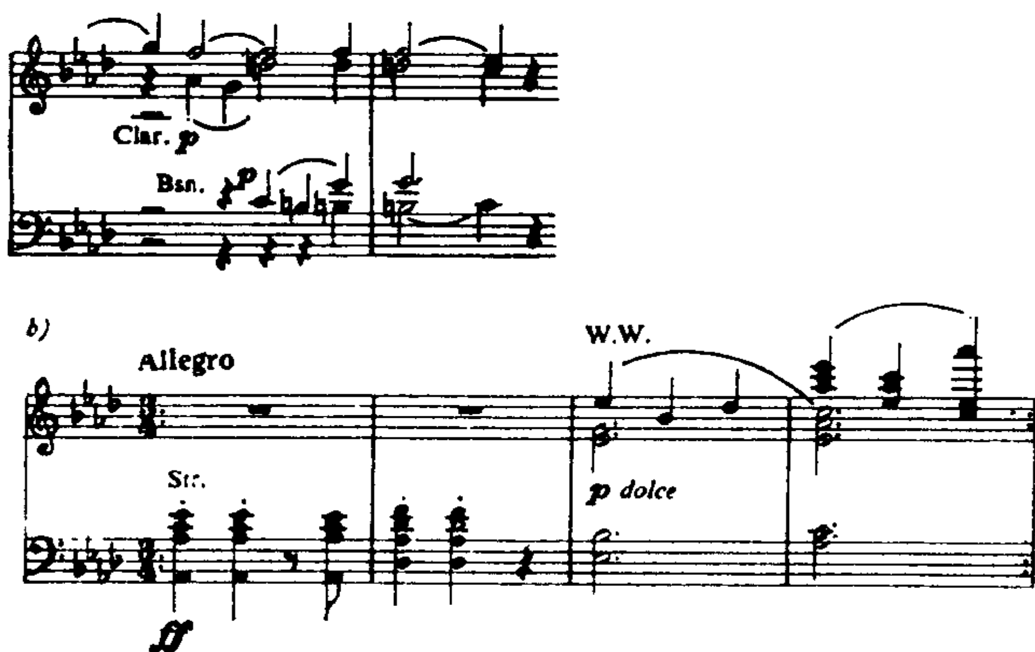
爱格蒙特伯爵是一个生活在十六世纪的荷兰人，他

奋起反抗阿尔瓦公爵统治下的西班牙对荷兰的压迫。他虽然不遗余力调解公爵与他国内喀尔文教派狂热分子之间的矛盾，但仍未能逃脱被阿尔瓦公爵囚禁和处决的命运。在歌德的悲剧中，对爱格蒙特一往情深的克莱钦知道他会被处死，便服毒自尽。爱格蒙特在狱中睡着，梦中，他见到自由之神高举着胜利的花环（此神酷似克莱钦）。就在他被带赴刑场之际，乐团奏出了被歌德称之为“胜利交响曲”（Victory Symphony）的乐曲。

贝多芬在序曲中仅使用剧乐中的一个主题，尾声采用简短的“胜利交响曲”，未作任何变化。延长引子的开端和快板的第二主题（谱例 34a、34b）都使人联想到剧情描述中的意志冲突，冷酷无情的公爵和为他的国家而苦苦相求的爱格蒙特；从根本上说，这是善与恶、谬误与真理的冲突，贝多芬对这些冲突有着清晰的认识。

谱例 34

a)
Sostenuto
Ob.
Str.
f
p
marc.
p



人们将注意到，两种乐曲都用相同的节奏表现冷酷无情，而且，两种音乐中的弦乐器和木管乐器都代表着对立冲突的角色。整个序曲有着一种在《第五号交响曲》的第一乐章也能感受到的不同凡响、气势宏大的力量。快板的主部主题由大提琴演奏，在两个八度音之间降下，仿佛整个法兰德斯（Flanders）正日趋下沉至地狱的边缘；在逐渐接近慢引子结束之处细致地安排了开场的那些小节。贝多芬完全把握了他的素材，在很大程度上，他以极其老练的手法产生出力量。在再现部的结尾，表示冷酷无情的节奏由四支法国号和小号吹奏出

来，令人印象深刻，久久难以忘怀。凶恶似乎一时占了上风。尽管有精彩绝伦的高音弦乐器的安排，有短笛的配合以及贝多芬对剧情的完全投入，但事实上“胜利交响曲”却没有获得压倒性的胜利。

后期的序曲

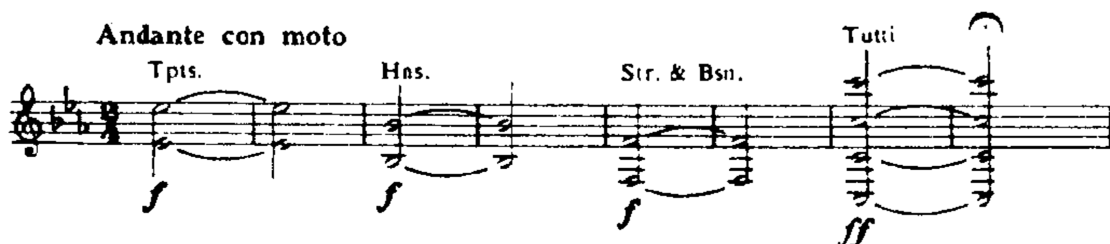
佩斯——尚未与布达合成一个城市——长期以来就需要建造一座新的剧院，1810年在新剧院即将落成之时，先是科林（他回绝了），尔后是另一位著名的剧作家柯兹布（Kotzebue）被邀请为1811年10月4日举行的落成典礼写一部带有精心设计的序幕和终场的剧本。但柯兹布的剧本《Belas Flucht》没有被录用，而是用当地一位才子的作品取而代之；不过柯兹布还是贡献了序幕《Ungarns erster Wohltäter》（匈牙利的第一个赞助人，即斯蒂芬王）和终场《雅典的废墟》。将为这两幕配乐的贝多芬在1811年7月拿到剧本，那年夏天，他仅用了三个星期时间就完成谱曲；其实他没有必要如此匆忙，初演已从10月份延到翌年2月10月。

《斯蒂芬王序曲》，Op.117

虽然在哈布斯堡王朝领土上每新建一个剧院的目的基本上都是为了上演德语剧目，但从某种程度上讲，建造佩斯的这家剧院则是对民族情感的一种让步。柯兹布写的序幕《斯蒂芬王》讲的是一位匈牙利民族英雄，西元1000年加冕登基的第一个国王。斯蒂芬国王之所以名闻天下，其主要原因是他使匈牙利人民皈依基督教，为此在他1083年逝世后不久就被封为圣者。剧本的场景是布达附近开阔的郊野。斯蒂芬的异教臣民被劝化加入基督教，他的巴伐利亚妻子琦赛拉受到翩翩起舞的儿童的欢迎，朦胧的背景消失，显现出布达未来的景象。剧中有一段用夸张手法表现的八音节押韵对白、五首合唱、几首进行曲和一个“音乐话剧”（melodrama，配乐对白，与《费黛里奥》第二幕相似）。几乎每个音乐片段都写得很简短、随意。

《斯蒂芬王序曲》并不是贝多芬最优秀的作品之一，但比总谱中的其他部分则要好得多。缓慢的引子像谜一样地以一连串下降四度音开始，并掩盖着主调，使人感到像是某个比贝多芬更接近现代的作曲家作品。

谱例 35



这段音乐直接转入一个摘自合唱中的最佳乐句，即琦赛拉的侍女们合唱的那句。合唱部标有“稍快的行板，匈牙利风格”，序曲的匈牙利风格亦十分明显，为原本和缓的第一小提琴演奏凭添了模仿匈牙利大扬琴（cimbalom）简短的演奏：

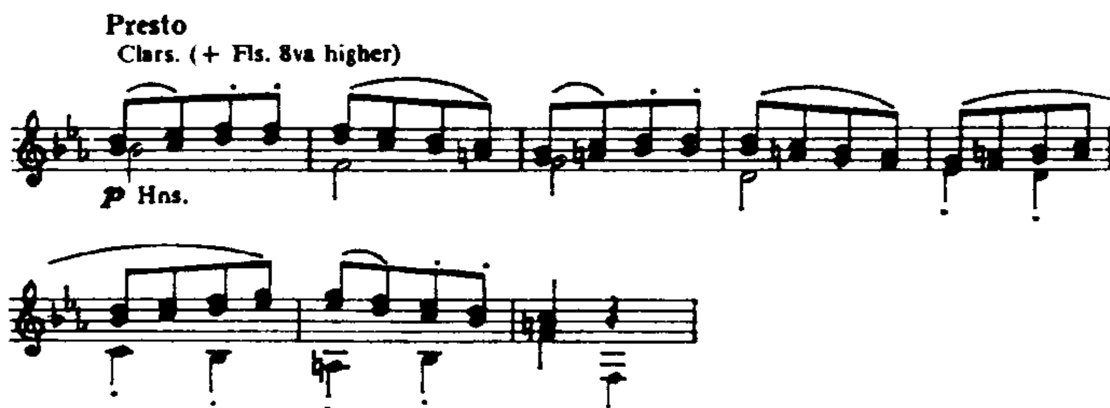
谱例 36



那欢快急促的乐段表现出更明显的匈牙利风格，人们会好奇地问：对于我们透过李斯特《匈牙利狂想曲》(Hungarian Rhapsodies) 所了解的匈牙利吉普赛音乐中的快慢对比，贝多芬究竟知道多少？主部主题与最后合唱的主部主题虽不完全相同，但十分相似。第二主题是

《第九号交响曲》合唱主题的先现材料之一，以下降四度来强化低音部，这有可能是用来提示开场的小节：

谱例 37



重复出现的不是发展部的某一乐段，而是引子中的行板，它在短时间还出现于持续时间很长的结尾乐段，此段重复多，俗套多，令人难以忍受。

《雅典的废墟》，Op.113

贝多芬为《雅典的废墟》谱写的剧乐有趣得多，但之前的序曲却糟透了。柯兹布歌词的讽喻索然无味，所用风格使人联想到十八世纪而不是十九世纪。在土耳其的统治下，雅典成了一片废墟，有一首合唱祈求着“宙斯的女儿”的帮助，而密涅瓦欣喜地从长达二千年的沉

睡中醒来，但墨丘利警告说，她所“深爱的雅典”如今已面目全非（对白仍为八音节韵文）。两个希腊奴隶正在巴特农神殿的废墟中工作；苦行僧们从曾为风神殿的清真寺中走出来，贝多芬特地为他们写了一首欢快、新颖的合唱曲（甚至要求在不限的音高上进行即兴的打击乐器演奏）；土耳其禁卫军踏着曾风靡一时的《土耳其进行曲》（Turkish march，贝多芬谱写于一两年前，作为钢琴变奏曲的一个主题）步行而过。密涅瓦惊恐万分，墨丘利却向她保证说缪斯在日耳曼人的土地上找到了新的家园，在那里已为他们建造了新的庙宇。他把她带到佩斯，让她看到了胜利者的行进行列，并把行进行列中歌德、席勒（Schiller）、莱辛（Lessing）和科林剧本中的男女主角——包括爱格蒙特和柯里奥兰涅——指给她看（舞台乐团与管弦乐团交替演奏）。一座神庙出现在舞台上，《缪斯悲喜剧》中的人物站在两个祭坛的后面，在仅有的一首咏叹调中，大祭司祈祷请求为“我们的天才”（匈牙利国王，皇帝）设立第三个祭坛。“啊，我父宙斯，”密涅瓦高喊着，“同意他们的祈求吧！”宙斯同意了。一声霹雳，第三个祭坛升起，托着一尊精美绝伦的半身塑像，上面雕刻着“我们的父亲”。“就是他”，合唱团在狂欢中唱道：“我们的祈祷被听到了！”密涅瓦

为半身像戴上桂冠，充满感激之情的合唱团发出誓言“匈牙利人效忠”国王！

漫长的夜已深，听众一定没有心绪再欣赏一首构思过分丰富的序曲；贝多芬写得很简短，这是他的明智之举。但他在开端用的是原始的标题音乐，效果不佳：取自两个奴隶悲叹昔日荣耀，这令人伤感的二重奏中的几个小节，接着就是伴随现代日耳曼戏剧新的光荣的八小节进行曲。主部快板是全新的，但形式潦草。在木管乐器演奏中间，弦乐器拨奏出一段优美的曲调，但此曲调只出现了一次，而在此之前之后的演奏中却没有吸引人的音乐。

柯兹布认为不宜将这些应景式乐曲中的任何一首收入其作品选集中，但这些乐曲理所当然应出现在贝多芬的作品集中，理由是即使在糟粕中亦存在吸引人的乐曲。贝多芬一定很喜欢这些应景式乐曲，因为就在首演之前不久，他还致函柯兹布向他索取一份歌剧的歌词。“我当然最喜爱取材于历史的某些大型主题，特别是愚昧黑暗时代的题材，诸如阿提拉（Attila）的时代。”他或许是想要《斯蒂芬王》的歌词？柯兹布有否复函，我们不得而知。贝多芬把自己为佩斯谱写的作品称作“两部小歌剧”。他深知其《雅典的废墟》序曲的局限性，

故在1812年3月12日的一封信中称此为“一首在音乐会上具有提神效果的小作品”。

《命名日》，Op.115

贝多芬从未曾决定如何给他这首《C大调序曲》Op.115定名。乐谱的草稿一直拖了五年才完成，最初的乐稿（1809年）被称为“通用序曲——或音乐会用序曲”。这很可能是第一首非歌剧音乐会序曲。1812年，贝多芬曾想将配有席勒的《欢乐颂》（Ode to Joy）歌词的合唱部安排在此曲中，但到1814年它却写成为一首单纯的管弦乐曲，这或许是在拿破仑战争明显要结束之时出现的解脱情绪的一种表达方式。在乐谱上题有“皇帝命名日的夜晚，即十月四日”；这可能仅仅表明作品的完稿日期，但自此之后该序曲就被人们称之为《命名日》（Namensfeier，在巴黎曾以《狩猎》〔La Chasse〕为曲名出版）。首演日期为1915年9月25日，当时是在一场慈善音乐会上演出，并没有单独的曲名。

总谱显示出贝多芬认真的创作态度和他娴熟的技巧，但主题的大部分缺乏个性，使得此曲上演次数甚

少。贝多芬在此碰到许多困难，以至于当爱丁堡出版商汤姆森（George Thomson）向他索取一首序曲时，他告诉此人说这是他“音乐创作中遭遇最大困难的乐曲之一”。几周之后，于1815年4月，他将这首尚未上演的序曲连同其《斯蒂芬王》及《雅典的废墟》一起卖给了奥地利出版商斯泰纳（Steiner）；他甚至把最后提到的那首称为“大序曲”，此合同使斯泰纳对这些作品具有除在英国以外的独家出版权。数周之后，贝多芬对来到维也纳为伦敦皇家爱乐管弦乐团收集新作品的尼德（Charles Neate）只字未提这一安排。尼德带着三首序曲回到伦敦，这三首作品没有一首是贝多芬的上乘之作，其中两首根本就不是新作，而且这三首作品都已卖给斯泰纳。皇家爱乐乐团的成员当然有善辨良莠的能力，但也只好委曲求全为他们无意上演的乐曲付了酬金。同时，斯泰纳一直拖延这几首序曲的出版时间，直到贝多芬谢世前不久作品才面世，如此，又出现作品编号并不表示创作日期的情况。

这首作品以及贝多芬不断设法尽可能从中获取更多酬金的行为都没有为他增添光彩。这些序曲是惟一随着他年龄的增长而乐曲品质下降的作品。不过，贝多芬最后的一首序曲《献给剧院》（Die weihe des Hauses）品质

稍有回升，但并未完全恢复到他的最佳水准。
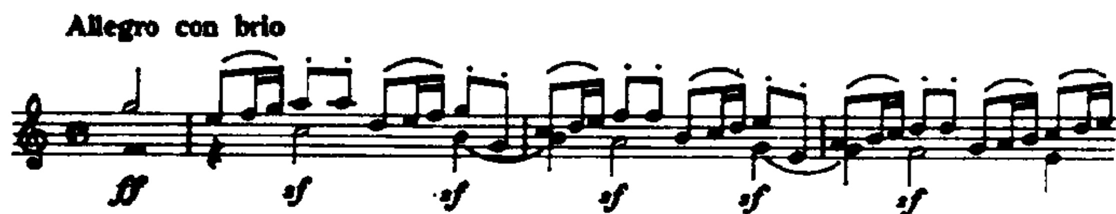
《献给剧院》，Op.124

《献给剧院》创作于1822年，这是自七年前创作《命名日》序曲之后，贝多芬的第一首重要管弦乐作品。此曲是为10月3日维也纳约瑟市剧院的落成而作。迈泽尔（Karl Meisl）对柯兹布的《雅典的废墟》作了大量修改，并改用新的剧名；涉及到雅典和匈牙利人的内容都删除不用。原曲的大部分尚能满足需要，当然还必须谱写一些新的曲子，贝多芬特别意识到原序曲是不适用的，尤其是因为它要在演出一开始首先上场。贝多芬一定是以一种飞快的速度谱写这样一首符合要求的作品，因为迟至9月底他还尚未动笔。他在巴登接受“水疗法”时曾在写给他弟弟的信中说：“如果身体状况允许，我将为约瑟市剧院创作一首新的序曲。”席勒曾与贝多芬在巴登的山上一起散步，散步过程中，贝多芬曾停下来匆匆写下序曲的两个主题。“当时他解释道他打算自由展开其中的一个主题，而以亨德尔（Handel）的正式风格展开另一主题……他长久以来就一直想写一首特别具有亨德尔风格的序曲。”从我们手中拥有的这首序曲

中看不到任何一个“自由展开的”主题；但亨德尔风格的主题倒是十分明显，虽然从其创作效果看，贝多芬特色还是要比亨德尔的模式和风格浓得多。

该序曲结构奇特，颇似一首大前奏曲和赋格曲。开场音乐场面宏大，庄重而绵延，但贝多芬在持续时间长、节奏缓慢的引子（或前奏）中，编串在一起的三个乐段似乎互不关联，因为三段在后面都没有重现。该序曲以他最为宏伟庄严的进行曲曲调为开端；开始由木管乐器用断奏方式柔和奏出，铜管乐器轻柔地伴奏，紧接着由整个管弦乐团响亮地齐奏。此后，长号不再参与演奏。下一乐段包括活跃的小号声和鼓声，伴之以低音巴松管奏出的异乎寻常的无穷动力的十六分音符。慢引子中的第三个（即最后一个）乐段是属持续音之上的奇特、恬静的赋格段；其主题很像他在此时谱写的《第九号交响曲》第一乐章的主题。它最后进入主部快板，这是一个双重赋格（double fugue）：

谱例 38



贝多芬对模进的处理有些过火，在长达六分多钟时间内未在主题之后提供轻松的乐曲作为调剂。但他把主题处理得很活泼，因这首序曲是为了用在庆典仪式上，所以在一片欢腾的乐曲声中，这些缺陷是不会被听出来的。大体说来，这是他后期序曲中最好的一首作品。

贝多芬直到逝世前一年一直都在研究亨德尔的《扫罗》（Saul），并对一位朋友说："今后我每年要以我的大师（亨德尔）的风格写一部神剧，或一首弦乐或管乐协奏曲——也就是说，在我完成《第十号交响曲》和《安魂曲》（Requiem）之后。"但是，他未能完成他所提到的任何一首作品，但或许《献给剧院》使我们大略知道这些亨德尔式的神剧和协奏曲将会是什么样的。

本书所述主要作品索引